U d'/of OTTAWA
39003012195722

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/rhythmeexcutio00lhou

215-B-01-NN-196C
04

Rhythme, exécution et accompagnement du Chant Grégorien.

Tous droits réservés.

France — St Laurent sur Sèvre (Vendée)

92 Xbre 1892

Monsieur,

J. Pothier m'ayant vivement encouragé à vous offrir l'ouvrage que je viens de publier je n'hésite plus à me présenter à vous et à vous adresser un hommage de ce livre. Il traite d'une question sur laquelle vous-même avez écrit des choses fort intéressantes, et je pense que vous y verrez avec satisfaction qu'il y est question de l'école de Malines. J'ai tenu en effet à vous renvoyer, ainsi que de van Denova, des sottises que qq. auteurs par ici ont essayé d'écrire sous le rapport au chap. de l'accentuation, où je me range aussi avec l'école de Malines pour la modalité, sauf qq. réserves de détail.

Je crois avoir précisé les lois du rhythme, discuté son rôle et les conséquences qui en découlent d'avec celui de la mesure; enfin donné le moyen,

aussi simple que rationnel, d'indiquer le rythme soit graphiquement, soit manuellement dans la direction du chœur. J'estime aussi, Monsieur, que l'auteur de Franciscus et d'autres belles choses ne me désapprouvera pas d'avoir fait justice des exagérations qui semblent trop faire fi de la musique, sous prétexte d'exalter le plain-chant.

Si ce travail, comme je l'espère, mérite votre approbation, je m'en tiendrai très honoré et vous prie de le recommander à l'école de Malines et à vos élèves. Si même vous jugiez bon de lui consacrer q.q. mots dans la Musica Sacra, je ne manquerais pas de les faire reproduire par plusieurs journaux, heureux de l'occasion de me solidariser avec les doctrines que vous professez. J'ai toujours dans mes courses de missionnaire beaucoup

recommandé la Musica Sacra, et j'y ai fait abonner la ~~maîtrise~~ maîtrise de S. André de Mons.

Daignez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments respectueusement dévoués,

A. Shoumacar
père

P.S. Je vous serais très reconnaissant de me dire si la triste nouvelle de la maladie de M. le chan. Van Damme est fondée. Les relations que j'ai eues avec lui ont toujours été cordiales, et j'ai été très peiné de ce bruit que D. Mezzet m'a aussi redit.

Rhythme, exécution et accompagnement du Chant Grégorien

par le R. P. Antonin LHOUMEAU
de la Compagnie de Marie : Ex-Maître de chapelle de St-André de Niort.

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES
LIBRARIES
University of Ottawa

EN VENTE

chez l'auteur à St-Laurent-sur-Sèvre, (Vendée.)

LILLE — TOURNAI.	GRENOBLE, (Isère.)
MM. Desclée, Lefebvre et Cie	MM. Baratier et Dardelet
IMPRIMEURS.	LIBRAIRES-ÉDITEURS.

M.DCCC.XCII.

APPROBATIONS.

Permis d'imprimer.

A. MAURILLE *Sup. Gen.*

St-Laurent-sur-Sèvre, 1er Mai, 1892.

Evêché de Luçon, le 27 Mai 1892.

Mon Révérend Père,

Rien n'est plus grand ni plus auguste que le culte public rendu à Dieu par notre sainte Religion ; et comme le plain-chant en est une partie essentielle, on ne saurait en préparer avec trop de soin l'exécution, pour qu'il soit digne d'être offert à Dieu, pour qu'il donne du charme et de l'éclat à nos saintes cérémonies.

Aux yeux de la foi, c'est vraiment un noble et méritoire travail que de former les voix à chanter convenablement les louanges de Dieu. Vous avez voulu, par votre nouvelle publication, rendre cette formation sûre et aisée : au témoignage de Dom Pothier, un juge très autorisé, vous y avez parfaitement réussi.

Je suis heureux de vous en féliciter, et je bénis votre ouvrage, avec l'espoir qu'il aidera et excitera le zèle des prêtres de mon diocèse pour le chant de l'Eglise.

Veuillez agréer, mon Révérend Père, l'assurance de mon affectueux dévouement.

✠ CLOVIS JOSEPH Ev. de Luçon.

Solesmes, ce 10 Mai 1892.

Mon Révérend Père,

J'ai parcouru avec plaisir et intérêt votre bel ouvrage, dont j'ai d'autant mieux saisi et goûté le plan que depuis longtemps nous échangions nos vues sur la théorie du rhythme.

Il y a toujours plusieurs manières d'exposer les mêmes choses, et il est bon qu'il en soit ainsi pour satisfaire aux diverses tournures et exigences des esprits, pour répondre aux points de vue divers où l'on peut se placer. Guidé par le besoin de donner à l'accompagnement une base rationnelle, vous avez trouvé et démontré en détail l'union intime du rhythme et de l'harmonie. Ce point de départ et ce but vous ont amené d'abord à analyser les faits, puis à en formuler les lois d'une manière spéciale qui plaira aux musiciens. Les maîtres de chœur aimeront aussi à voir la théorie du rhythme réduite à quelques principes dont les effets d'exécution sont précisés par des procédés qui, pour être nouveaux, n'en traduisent pas moins une chose très ancienne.

Vos principes sont les nôtres ; mais vous les avez appliqués, développés et même complétés de telle sorte que vous pouvez revendiquer à la fois le mérite et la responsabilité de votre exposition théorique.

Votre enseignement me semble aussi solide dans son fond qu'ingénieux dans sa forme. Quoi que l'on puisse dire de son énoncé, de ses classifications, etc., toutes choses, encore un coup, que l'on peut présenter de plusieurs manières et sous divers points de vue, je le trouve propre à atteindre le but que vous vous êtes proposé, que nous nous proposons tous : rechercher pour nous y attacher non seulement les notes traditionnelles du chant liturgique, mais aussi la manière vraiment traditionnelle et vraiment grégorienne de l'exécuter, et, si l'on veut l'accompagner, la manière de le faire qui réponde le mieux à sa tonalité propre et à son rhythme.

Veuillez agréer, mon Révérend Père, l'assurance de mes sentiments respectueux et tout dévoués en N.-S.

D. J. POTHIER m. b.

MLC
3082
L48
1892

St-Laurent 3 Janvier,

Monsieur,

Je crains bien que le volume qui vous a été expédié, et ceux qui seraient entre les mains des personnes à qui vous avez daigné recommander mon ouvrage n'aient pas été corrigés de 2 fautes.

P. 248 une légère erreur de gravure fait croire à 2 5tes consécutives sur ait illé. La queue du fa à la basse doit être double, car il est croche pour la basse et noire pour le ténor; de sorte qu'il se prolonge, comme tel, sur l'accord de ré suivant.

P. 253 (et 254) sur relèguit eis, l'accord de fa a été mis un temps trop tôt, il ne doit prendre qu'à quit; donc il y a 2 8ves de suite et l'effet rhythmique n'est pas bon.

En qq endroits j'ai laissé subsister par distraction qq libertés entre les parties extrêmes. La correction des épreuves s'est faite d'une façon fort hâtive et au milieu des labeurs absorbants de ma

de de missionnaire. Je vous prie d'excuser les diverses erreurs et, au besoin, de les signaler aux personnes qui vous parleraient de l'ouvrage. J'en dis un mot à M. l'abbé Sosson.

Je suis heureux de rétablissement de M. van Damme et vais lui adresser un hommage. C'est à sa correspondance que je dois ma considération au système modal soutenu à l'Ecole.

Daignez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments respectueux et reconnaissants

A. Gouvenain
S.J.

P.S. : J'ai entretenu M. le chan. Sosson de divers projets pour la propagande de la Musica in Francia.

TABLE.

PRÉFACE. . . . . v.

But et caractère de cet ouvrage. — Lacune qu'il vient combler. — Défiances et négations touchant la possibilité d'une restauration archéologique du chant grégorien; causes et valeur de ces opinions. — Précis des points établis par dom Pothier. — Cet ouvrage est surtout pratique, et s'adresse spécialement aux musiciens.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES pour faciliter la lecture de la notation guidonienne. 1-4

CHAPITRE I. — Etude pratique du rhythme. . . 5

I. PARTIE. — Rhythme des mots et des neumes. 6

ART. I. — Rhythmes simples et rhythmes composés. 7-24
ART. II. — Rhythmes distincts et rhythmes contractés. . . . 25-39
ART. III. — Neumes d'ornement. 40-57

II. PARTIE. — Enchaînement des rhythmes ou de la phrase mélodique et de ses divisions; 58

ART. I. — Divisions de la phrase. 60-67
ART. II. — Des équivalences rhythmiques. 68-79

CHAPITRE II. — Théorie du rhythme. 80

ART. I. — Divisions rhythmiques. 81-92
ART. II. — Des proportions dans les divisions rhythmiques. . 93-98

APPENDICE. — L'arsis est le temps fort du rhythme. — En musique mesurée comme en rhythme libre il est le seul temps fort. — Principes erronés de la théorie musicale sur les temps forts de la mesure et sur la syncope. 99-115

CHAPITRE III. — Exécution du chant grégorien. 116

ART I. — De la notation du chant grégorien. 116-122
ART. II. — Indication manuelle du rhythme dans la direction du chœur. 123-126
ART. III. — Observations sur l'exécution du chant grégorien en général. 127-132
ART. IV. — Observations particulières sur les divers genres de pièces. 133-152
ART. V. — Défauts à éviter. 153-156

CHAPITRE IV. Esthétiques du chant grégorien.

Réflexions sur les éloges habituels décernés au plain-chant. — Caractères et particularités de la tonalité, de la modalité, des formes mélodiques et rhythmiques du chant grégorien. 157-173

CHAPITRE V. — Etude du plain-chant moderne. — Quel parti peut-on en tirer? . . . . . .

ART. I. — Examen du plain-chant moderne. 174-211
ART. II. — Quel parti peut-on tirer du texte moderne? . . . 212-232

CHAPITRE VI. — De l'accompagnement du chant grégorien. 234

PREMIÈRE PARTIE. — Harmonisation du chant grégorien. 234
ART. I. — Du placement des accords sous la mélodie. . . . 235-264
ART. II. — Nature de l'harmonie propre au chant grégorien. . 265-274
ART. III. — De l'accompagnement du chant par les instruments. 275-276

II. PARTIE. — Examen critique des accompagnements proposés jusqu'à ce jour. 277-291

CHAPITRE VII. — De l'avenir du plain-chant. . 291-311

Situation actuelle du plain-chant; ses causes. — A quelles conditions il peut se relever. — Ce qu'est le mouvement de restauration; ses causes, sa portée, ses chances de succès. — Conseils pour employer avec avantage le chant grégorien. — Ce chant est-il facile? — Obstacles et impossibilités pratiques.

EXERCICES GRADUÉS. 312

Imprimatur.
Tornaci, die 23ª Novembris 1892.
G. F. J. BOUVRY, Vic. Gen.

ERRATA.

Avis important. — L'impression de cet ouvrage s'étant effectuée dans des conditions particulièrement difficiles, on n'a pu éviter quelques erreurs notables. Un certain nombre de fautes de ponctuation et plusieurs défauts de concordance exacte entre les paroles et les notes des exemples de chant se trouvent dans plusieurs feuilles qu'on a tirées, par malentendu, avant complète correction. Les lecteurs rectifieront d'eux-mêmes ces fautes trop évidentes pour qu'il soit besoin de les signaler; mais ils sont instamment priés de ne pas lire ce volume sans collationner les erratas suivants avec le texte des pages où ils sont indiqués.

P. 3, 2e ligne de chant, lisez : *salicus*, au lieu de *scilicus*.

P. 19, au lieu de (V. n° 30), lisez : (V. p. 39).

P. 27, 3e alinéa, lisez : C'est quand, à la thesis, au lieu de : C'est quant à, etc.

P. 33, La subdivision du dernier ex. tombe au *la* et non au *sol*.

P. 47, 5e ligne, lisez : par des neumes adjoints. et non

P. 48, sur l'ex. *adstat*, toutes les courbes doivent se joindre en rhythmes contractés.

P. 55, dernière ligne d'ex., chacune des syllabes de *celebrantes* doit porter un neume.

P. 71, 1er ex., ligne infér. de l'indication du rhythme, le 2e rhythme doit prendre exactement la 1re des deux notes unissonnantes.

P. 142, 2e ligne, lisez : éclate et s'impose.

P. 163, lisez : équivalences; ce mot s'applique aux 3 ex.

P. 177, ligne de musique, après le demi-soupir, sur le groupe : la fa la sol fa, l'arsis ne doit prendre qu'au 2e *la*, et non au *sol*.

P. 186, 2e ligne de chant, lire l'exemple en renversant le livre, le cliché ayant été mal posé à la mise en pages.

P. 192, 1re ligne de musique, 4e groupe, si♭ sol la mi, l'arsis ne doit prendre qu'au *la;* même avis pour la répétition.

P. 203, 3e ligne après le 2e ex., lisez : ramener la neume, au lieu de : le neume.

P. 209, 11e ligne du texte, lire : une thesis mal cachée avant une syllabe.

P. 220, 2e avant-dernière ligne, lisez : à la valeur d'une distinction, au lieu de : dont distinction.

P. 250, Ex. accompagné, mettez si♭ à la basse.

P. 264, ex. A, ajoutez *si* pour compléter les accords de *sol* et de *mi.*

PRÉFACE.

EUX qui ont étudié les travaux faits depuis soixante ans environ sur la musique ancienne ont pu constater leurs magnifiques résultats, aussi bien dans le domaine de la science que dans celui de la pratique. Je n'ai pas à mentionner ici les belles publications d'œuvres anciennes qui se continuent encore; ni les ouvrages théoriques qui, en répandant le goût et la connaissance de ces œuvres, ont éclairé bien des points d'art et d'histoire; ni enfin ces auditions savantes que, sous le nom de *Concerts historiques*, MM. Fétis, Niedermeyer et le prince de la Moskowa ont inaugurées en France, et dont celles du Trocadéro sont aujourd'hui la brillante continuation. Rappelons-nous seulement que depuis lors une large place a été faite aux vieux maîtres dans les répertoires de musique tant religieuse que profane, et qu'il s'en est suivi une réaction en faveur du bon goût.

L'histoire de la musique nous montre avant l'art polyphone l'homophonie, c'est-à-dire la mélodie sans accompagnement harmonique. On la désigne sous le nom générique de *plain-chant*, lequel se ramifie en quatre branches principales ou dialectes : l'*ambrosien*, le *mozarabe*, l'*ancien gallican* et le *grégorien*, le plus important de tous. Voici quarante ans environ que les études se sont portées sur cette partie de l'art musical. Elle a été l'objet de travaux que, sans exagérer, l'on peut qualifier d'immenses, tant il a fallu de sagacité, de labeur et de patience. Au seul point de vue de l'art, il n'est pas douteux que ces recherches archéologiques ne soient pleines d'intérêt. Il suffit pour cela de considérer que cet art homophone plonge ses racines dans l'art antique, auquel il se rattache autant par sa constitution rhythmique que par celle de ses modes;

que cette musique a régné de longs siècles dans l'Europe civilisée; qu'enfin elle a produit dans le genre populaire ou artistique des œuvres si nombreuses qu'aucune autre branche de la musique ancienne ne l'emporte sur elle. Et ces œuvres, nous les avons dans nos bibliothèques, admirablement conservées et reproduites comme à l'infini dans des manuscrits et des imprimés très différents d'époque, de pays et de notation. Souvenons-nous aussi que l'art polyphonique est le puîné du plain-chant et son véritable frère, issu de la même tonalité et vivant d'abord des mêmes lois. Peu à peu, il est vrai, il s'est transformé en notre art moderne, et dans cette transformation a subi, sans nul doute, des modifications radicales; mais il y subsiste, malgré tout, trop d'éléments de l'art dont il procède pour qu'on puisse méconnaître sa filiation. Toutefois, ce qui donne à ces études du plain-chant une importance spéciale, c'est qu'il s'agit ici de la musique ecclésiastique par excellence; de celle qui n'a pas cessé en droit, sinon toujours en fait, d'être partie intégrante du service divin, malgré tant de vicissitudes et de conditions diverses. Aussi l'Eglise, toujours amie des arts, encourage hautement les études qui remettent en lumière une musique qu'elle regarde, de préférence à toute autre, comme l'expression de sa prière et comme l'œuvre de ses Pontifes et de ses Saints.

C'est parmi les travaux de ce genre, quoiqu'à un rang bien modeste, que vient se placer cet ouvrage. S'il prend la question par son côté artistique et scientifique, il a néanmoins un but pratique dont je veux tout de suite préciser la portée.

En premier lieu, les œuvres musicales ne pouvant être appréciées qu'à l'audition, il fallait bien traiter du rhythme grégorien en vue de l'exécution. En second lieu, se présentait cette question si naturelle et si légitime : " De ces études sur le texte original du chant grégorien, qu'y a-t-il à recueillir pour tirer de nos éditions modernes le meilleur

parti possible?" Pour y répondre, nous verrons qu'il fallait recourir à ce texte primitif où se trouvent, avec le rhythme parfait, le sens complet de la phrase et la véritable pensée du compositeur. En lui comparant ensuite les textes remaniés, on saisit la nature et la portée de ces modifications, et l'on voit, s'il y a lieu, comment sur le livre ou dans l'exécution on peut remédier à leurs défauts. Ceci est d'autant plus important que l'unanimité tend à se faire de plus en plus, comme on l'a fait observer, touchant les principes d'exécution. Qui ne constate en effet que les méthodes publiées en France ou à l'étranger, et même les réimpressions d'éditions de plain-chant s'inspirent des enseignements de Dom Pothier? Or ces enseignements, puisés aux sources traditionnelles, concernent le chant grégorien dans sa forme primitive. Il était donc nécessaire de faire une étude comparée de ce chant original avec le plain-chant moderne. Bien des questions s'offraient comme déductions pratiques; mais, pour rester dans le cadre spécial de cet ouvrage, je n'ai abordé que celles qui avaient un caractère général et restaient une étude d'art et de science. Au contraire, celles qui auraient pu ressembler à une polémique d'éditions ont été laissées de côté. Evidemment, il a bien fallu prendre quelque part des textes de plain-chant moderne. Je l'ai fait à dessein dans plusieurs éditions, dans celles qui sont le plus en vue, et souvent sans les citer. Si, d'autre part, le *Liber Gradualis* de Dom Pothier sert de base à ce travail, c'est que personne ne pensera sérieusement à contester la valeur exceptionnelle et hors pair de cette édition. Elle est un excellent instrument de travail, surtout en vue du double but que vise cet ouvrage. Là, en effet, est traduite et reproduite plus exactement que partout ailleurs la leçon originale des mélodies grégoriennes; en même temps on y trouve résolues, quant à l'exécution pratique, plusieurs difficultés jusqu'alors inaperçues ou demeurées obscures.

Afin qu'on saisisse mieux encore le but et le caractère

de ce livre, j'indiquerai la lacune qu'il me semble combler, en disant un mot de la situation des esprits par rapport au chant grégorien.

A cette question : " Où est le chant de S. Grégoire et comment l'exécuter? " il n'est pas rare d'entendre dire " que sur ces deux points, et surtout sur le dernier, la lumière est loin d'être faite; que déjà tant de fois et si diversement on a dit avoir trouvé le vrai chant grégorien, qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir; qu'enfin, malgré nombre de points acquis et de grands pas faits vers le but, il reste encore trop d'obscurités pour que l'on puisse conclure avec certitude, et peut-être même espérer jamais de toucher le but. " Cette opinion trouve souvent crédit parmi les amateurs de plain-chant, sans qu'on puisse, toujours du moins, les soupçonner de parti pris. Assurément une des causes qui favorisent le plus cette opinion, c'est qu'il y a peu de personnes qui étudient sérieusement la question et approfondissent les travaux publiés sur cette matière. Acheter des ouvrages, souscrire à une publication, puis, après quelques coups d'œil, les classer soigneusement dans sa bibliothèque, même avec les honneurs de la reliure : cela suffit pour être amateur, mais non pour devenir savant. Et quand on aura assisté à une ou deux conférences appuyées d'exécutions plus ou moins réussies, on aura entendu parler du chant grégorien, mais on ne le connaîtra pas. Il faudra d'autres études, et surtout d'autres études que celle du cabinet; il faudra le pratiquer, et longuement, pour en parler en connaissance de cause.

Ce scepticisme à l'égard du chant grégorien vient aussi d'une autre cause et, jusqu'à un certain point, semble justifié. Les premiers ouvriers, qui ont si vaillamment défriché le terrain, se sont acquis de justes titres à la reconnaissance du monde savant; mais il faut avouer (car c'est l'évidence des faits) que leurs travaux présentent des lacunes et des erreurs. Quoi d'étonnant? N'en est-il pas ainsi dans toutes les sciences, et les derniers venus, qui

profitent des découvertes précédentes, n'ont-ils pas plus de chances d'atteindre le but? Puis, dès les commencements, plusieurs de ces érudits se sont trop pressés. En vue d'un but pratique, comme la publication d'une édition, ils n'ont pas su attendre du temps et des recherches approfondies les solutions qui leur ont échappé. Dans cette sorte d'études, on ne peut tout saisir du premier coup-d'œil. De là d'étranges méprises, des assertions hasardées pour combler des lacunes, des systèmes auxquels on s'efforce de plier les faits, des principes d'exécution où le vrai se mêle au faux, et enfin, par une conséquence inévitable, des divergences, des réfutations mutuelles en face desquelles la réserve semble n'être que prudente.

Qu'est-il arrivé? C'est qu'allant plus loin, on s'est armé de ces divergences pour affirmer que la restauration du chant grégorien était un problème archéologique vraiment insoluble. Je regrette vivement pour la mémoire de M. l'abbé Th. Normand, connu sous le pseudonyme de Nizard, que son dernier ouvrage ait été composé dans ce but. A tout prix, les questions personnelles ont été évitées dans mon travail. Je ne regarderai donc ici que la théorie soutenue dans le livre de M. Nizard, pour y répondre aussi brièvement que possible. M. Kunc, directeur de la *Musica Sacra* de Toulouse, ami du défunt et éditeur de cet ouvrage posthume, voudra bien s'en offenser d'autant moins qu'il a réclamé lui-même une réponse, en disant " que l'on ne répond pas à cette thèse du savant musicologue, non seulement parce qu'on ne veut pas, mais parce qu'on ne peut pas. " — " *On* " désigne ici Dom Pothier et ses collaborateurs de Solesmes. Il ne m'appartient pas d'apprécier leur conduite. Depuis longtemps ils ont pris le parti de ne pas s'attarder à des polémiques souvent infructueuses, où l'on glisse si facilement dans les questions personnelles et irritantes. Ils préfèrent poursuivre leurs travaux, mettre en lumière les résultats de leurs patientes investigations, et peu à peu, mais sûrement,

développer la thèse soutenue par Dom Pothier dès le commencement. Ils se fient du reste au temps et à la vérité pour triompher de bien des obstacles. Est-il nécessaire de dire que beaucoup trouvent sage cette conduite, qui leur a valu dernièrement de hautes approbations de la part de Rome? Toutefois, si ami que je sois de cette résolution, je ne crois pas y déroger en donnant, sous ma propre responsabilité et dans la mesure de mes forces, quelques mots de réponse tant désirés à une thèse publiée dans un ouvrage et soutenue par un journal.

Rien qu'au point de vue logique, il me semble que c'est une singulière thèse que celle-ci : " Les savants ne sont pas d'accord sur telle chose, donc je ne puis connaître la vérité sur ce point. " Mais alors sur quoi la connaîtrai-je, puisque tout a été discuté, même les vérités les moins contestables? Si Maître Trudon dit une chose que Maître Albin conteste, s'ensuit-il que je ne puisse voir lequel a raison, quand même un troisième, Maître Salomon, opinerait encore diversement? — Mais leur enseignement est contradictoire! C'est possible; il reste à savoir sur quoi ils se fondent et ce que sont les choses en elles-mêmes.

" Mais tous ces hommes ne sont-ils pas des savants? " " Oui, mais tous ces savants sont des hommes; et, comme tels, sujets à erreur et à contrôle. " J'ai signalé plus haut une des causes, et peut-être la principale, de leurs erreurs. En matière de science, je préfère une bonne raison au : " *Magister dixit.* " S'il ne peut être question de railler, ni de mépriser des gens instruits et de bonne volonté, ni de nier les services qu'ils ont rendus, pourquoi ne pas reconnaître simplement et franchement qu'ils se sont trompés? Certes M. de Coussemaker a bien mérité de l'archéologie musicale; est-ce nier son mérite que de constater ses erreurs et ses amusantes méprises? Dans une des planches de l'*Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, par exemple, ce savant reproduit soigneusement et commente un tableau

de neumes, qui n'est autre chose que les essais de plume du calligraphe. Ce n'est pas non plus décrier le grand talent de M. Lemmens que de relever son défaut de science archéologique. De là vient que dans son ouvrage posthume sur le *Chant grégorien*, il reproduit avec la plus parfaite bonne foi et sans l'ombre d'hésitation, des assertions et des traductions de neumes qui sont absolument dénuées de fondement, comme on peut le voir en ouvrant un manuscrit. Que d'opinions trop précipitamment émises dans les travaux si recommandables du P. Lambillotte! On invoque l'autorité de M. Raillard, un des ouvriers de la première heure; mais on discerne aisément combien ses traductions de neumes sont sujettes à caution. Dom Pothier dans les Mélodies grégoriennes, dans une brochure spéciale, et enfin Dom Mocquereau, dans la *Paléographie*, ont clairement réfuté son assertion touchant la *Virga*. Vous constatez encore que l'édition de Reims et Cambrai diffère d'avec tel ouvrage; mais on ne peut nier que, si cette édition a été un pas fait vers la restauration, elle n'a pas résolu le problème. En effet elle n'a reproduit la leçon des manuscrits que d'une façon fort défectueuse; elle ne donne que la note du texte, sans tenir compte des groupes; puis, avec des abbréviations ou retranchements assez fréquents, elle a usé dans la notation de valeurs diverses fort arbitrairement employées, comme M. Nizard lui-même l'a démontré.

En voilà assez pour conclure qu'on ne saurait tirer des dissensions des savants un argument en faveur de l'impossibilité d'arriver au vrai, lorsque nous apercevons les causes et la nature de leurs erreurs.

Voici une autre affirmation non moins étonnante : " Dom Pothier, dans tous ses ouvrages, n'a fait que répéter des choses déjà connues et que M. Nizard avait lui-même démontrées; le reste n'est qu'une suite de dissertations sur des pointes d'aiguille! (Sic!) "

Il est déjà curieux que l'on ne s'en aperçoive que plus de dix ans après la publication de ces ouvrages; mais ce qui me semble encore plus inexplicable, c'est que cet enseignement si connu ait produit une exécution inconnue jusque-là. Comment se fait-il que des savants non moins compétents que M. Nizard, tels que M. Morelot, ont constaté " *qu'il est acquis clairement par les travaux de Dom Pothier que le chant procède non plus par notes, mais par groupes.* " C'est un point capital, celui-là, et une preuve que M. Nizard n'a ni tout su, ni tout enseigné.

Je le constate, sans diminuer le mérite de sa science, en précisant les points principaux que les travaux de Dom Pothier ont mis en lumière :

1° L'importance capitale du groupement des notes en neumes et du *legato*, qui ne s'oppose pas seulement au chant martelé (chose déjà condamnée), mais qui vise spécialement *l'unité du neume* dans l'exécution.

2° La composition et, en certains cas, la subdivision de ces neumes, avec l'indication des points où ils se subdivisent; toutes choses qui arrivaient à produire le rhythme, quoique sans en formuler complètement la théorie.

3° La coupe de la phrase par l'indication de ses diverses cadences; ce qui lui donne ce sens mélodique très clair, alors qu'elle en avait si peu jadis, ainsi que nous le montrerons.

4° Une explication des ornements plus approfondie et bien différente de celles qui ont été données jusqu'à ce jour sur plusieurs points.

5° Une étude des manuscrits offrant, avec la raison des diverses variantes qui embarrassent si fort M. Nizard, un critérium pour en discerner l'origine et la valeur. D'où il appert que plusieurs de ces variantes sont au fond identiques pour l'effet d'exécution, et ne sont, pour ainsi dire, que des variantes d'orthographe; que d'autres ont une origine vicieuse et sont une faute manifeste, etc.

6° Dans cette même étude des monuments, on trouve le bien fondé des assertions des auteurs, et, au milieu de

leurs contradictions sur l'interprétation des neumes, etc. on voit les choses en elles-mêmes et non d'après leurs dires et leur autorité. *Res, non verba.* (IIe Vol. de la Paléographie.) Ces trois derniers points sont surtout étudiés dans la *Paléographie musicale.*

Je pense que voilà des choses importantes; n'y eut-il que les trois premières, je me demande comment on peut dire qu'il n'y ait là que des pointes d'aiguilles. Il est vrai qu'on fait de belles choses avec des pointes d'aiguilles! Je clôrai cette explication en observant que le mérite de Dom Pothier ne consiste pas à avoir fait table rase de tout ce qui existait, pour produire un système nouveau de toutes pièces; mais d'avoir continué les travaux commencés depuis longtemps, en les approfondissant, en en rectifiant au besoin les conclusions et en les couronnant. Ce caractère de son œuvre est même plus rassurant que s'il avait exhibé une théorie absolument neuve.

Voici cependant une autre cause qui a gêné la propagation du chant grégorien et a certainement accru la défiance dont j'ai parlé, en contribuant à rendre souvent les exécutions défectueuses. On doit reconnaître en effet que les meilleurs ouvrages jusqu'ici n'offrent sur la question du rhythme que des renseignements incomplets. Que de demandes et de doutes m'ont été souvent exposés, et me prouvaient que ce que je désirais, d'autres le souhaitaient aussi! Quand, après l'audition d'un morceau de chant grégorien, on veut en reproduire l'exécution, il arrive que, par suite des lacunes de l'enseignement, on se heurte à des difficultés, on hésite, ou l'on tombe dans des erreurs dont on ne se rend pas compte et que l'on ne sait comment corriger. Même ce que l'on a appris de vive voix, en entendant chanter, on ne le sait qu'approximativement; car souvent on n'a pas su analyser ce que l'on entendait. C'est avec bien des tâtonnements, des corrections, des recherches laborieuses, qu'à la maîtrise de S. André de Niort et ailleurs j'avais progressivement amélioré l'exé-

cution, tandis que maintenant, grâce à une théorie plus précise, les résultats s'obtiennent plus aisément et plus parfaitement.

Il n'y a pas de mélodie sans rhythme; vérité capitale, assurément; aussi dès les premiers travaux, cette question du rhythme a-t-elle été posée. Il n'est guère d'ouvrage tant soit peu étendu, qui ne lui consacre un chapitre. Force est bien de reconnaître cependant que, si l'annonce du sujet ne manque guère dans les traités de plain-chant, on ne donne en résumé rien de net ni de pratique. Faute de mieux, ou de pire, il faut se contenter de généralités et de phrases de rhétorique. Les *Mélodies grégoriennes* avaient en particulier sur ce point distancé de beaucoup les ouvrages précédents. Non seulement elles disaient ce que n'est pas le rhythme du plain-chant; mais, outre les aperçus généraux, on y trouvait résolus pratiquement plusieurs points très importants que nous avons déjà signalés.

Toutefois la théorie du rhythme n'était pas complètement formulée. Que le lecteur veuille bien pour l'instant admettre *que le rhythme repose sur les divisions ou distinctions produites par le jeu des temps forts et des temps faibles.* De suite, il verra la lacune qui existe dans les traités de plain-chant et la raison des incertitudes qui font ombre sur sa restauration. Quelle est la méthode où il est parlé de ces temps divers et où l'on donne des règles indiquant leur position? Et cependant, sans cela on ne peut constituer un rhythme; sans rhythme, pas de mélodie. Comprend-on alors la difficulté où l'on est d'enseigner le rhythme du chant grégorien et de reconstituer une mélodie déjà entendue? C'est exactement le cas d'un musicien qui, après l'audition d'un morceau, demanderait la partition, mais à qui l'on n'offrirait qu'une copie avec des indications de mesures insuffisantes pour lui préciser la place des temps forts ou faibles.

Bien des personnes ont admiré la netteté et le bel effet du rhythme dans les bonnes exécutions de chant grégo-

rien, et souvent elles s'étonnent que, devant une pratique si parfaite, la théorie soit demeurée si imparfaite. La chose s'explique facilement.

Que ces personnes veuillent bien observer d'abord que ce fait n'est pas sans précédents; souvent la théorie vient après la pratique. On le voit pour la science de l'harmonie. Ce n'est pas d'aujourd'hui non plus, que l'on fait de l'expression musicale, quoique le premier traité sur cette matière soit récent. Mais j'ajouterai que cette lacune vient naturellement de la voie où s'est engagé Dom Pothier, et, au fond, reste un gage de sécurité. Au lieu de forger une théorie de toutes pièces et comme *à priori*, le savant bénédictin a étudié le chant en lui-même; il s'appuyait pour l'exécution sur les indications des manuscrits et sur certains principes de déclamation chantée ou parlée, aussi connus qu'incontestables, quoique peu appliqués jusqu'ici. Une telle voie aboutissait directement à la pratique. C'était à l'analyse à déduire des faits la formule d'une théorie. Mais si l'on croit qu'il est facile d'analyser et de formuler en cette matière, je puis témoigner qu'on se trompe du tout au tout; car, depuis plus de huit ans, je travaille sur ce sujet avec des secours que peu de personnes ont à leur disposition : les conseils d'hommes versés dans cette science et l'expérience d'une pratique aussi longue que variée. Ici l'analyse est complexe et délicate; et il est difficile parfois de formuler la théorie des faits les plus simples. Frappé du reste des erreurs où la précipitation avait entraîné ses devanciers, le savant bénédictin ne voulut pas se hâter. Il n'avança que ce dont il était sûr; ce fut là sa force. Il voulut étudier encore; c'est la note de la vraie science. Aujourd'hui, avec l'aide de ses collaborateurs et spécialement de Dom Mocquereau, le rédacteur de la belle publication intitulée " *Paléographie musicale,* " Dom Pothier continue ses travaux; il complète, mais il n'a rien à retrancher. En disant que le présent ouvrage ne fait souvent que développer et appliquer ses idées, je fais un acte

de justice; qu'il soit aussi un acte de reconnaissance pour le concours si bienveillant qu'il n'a cessé de me prêter depuis bientôt dix ans.

Cet ouvrage ayant un but pratique, on y remarquera certaines particularités que je tiens à signaler dès maintenant. J'ai commencé par enseigner la pratique du rhythme avant d'en faire la théorie, persuadé qu'on saisira mieux celle-ci quand on possèdera celle-là. Le lecteur ne trouvera pas ici les dissertations et démonstrations propres aux ouvrages de longue haleine et aux études approfondies. Souvent, il est vrai, l'explication d'une règle en a fait la démonstration; mais souvent aussi j'énonce simplement des choses amplement démontrées dans les *Mélodies grégoriennes* ou la *Paléographie musicale.*

Ce livre peut donc être regardé comme un manuel pratique où les maîtres de chant trouveront réunis, expliqués et en quelque sorte vulgarisés tous les principes et tous les conseils nécessaires pour la bonne exécution des mélodies grégoriennes.

Désirant faciliter encore plus l'intelligence de ces principes et l'enseignement de ce chant, je publie en même temps que cet ouvrage une série d'exercices gradués. Ces leçons ne contiennent qu'un texte explicatif fort succinct qui donne la clef des exercices. Ainsi sera comblée, je l'espère, la lacune si importante qui existait dans l'enseignement du chant grégorien, et qui nuisait tant à sa pratique et à sa propagation.

Toutefois, si ce livre est une grammaire, et si les grammaires sont indispensables, on se souviendra que la musique est une langue, et qu'une langue ne s'apprend bien qu'avec ceux qui la parlent. On n'explique que longuement et avec peine ce qu'un exemple de vive voix rend clair en un instant. Il est donc indispensable pour se faire une idée exacte du rhythme, de ses effets et des différentes particularités d'exécution, d'entendre les explications et l'exécution d'un maître expérimenté. Beaucoup ensei-

gnent et chantent les mélodies grégoriennes sans avoir une science suffisante. J'espère que cet ouvrage, en précisant les choses comme elles ne l'ont jamais été, aidera à obtenir plus aisément des résultats sûrs et meilleurs.

Bon nombre d'exemples sont traduits en notation musicale, car ce travail s'adresse particulièrement aux musiciens qui n'ont encore aucune connaissance spéciale du chant grégorien. Ils trouveront là des points de repère fort utiles pour se rendre compte des effets d'exécution.

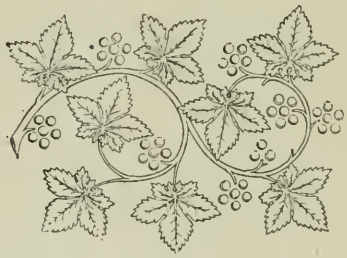
Plus tard je commencerai la publication d'une série de livraisons contenant des offices et des pièces diverses. La mélodie y sera traduite en notation musicale surmontée de l'indication graphique du rhythme; puis, au-dessous du chant, on lira l'accompagnement d'orgue. Grâce aux explications nombreuses sur le chant, le rhythme et l'harmonisation qui accompagneront chaque pièce, cette autre publication sera le complément de cet ouvrage.

En terminant, je tiens à dire que le ton de ce livre est celui d'une conversation familière avec le lecteur. On a pu déjà s'en apercevoir, mais plusieurs trouveraient peut-être que pour un livre didactique, j'aurais dû parler un langage plus grave et plus austère. A Dieu ne plaise! Je pense qu'à discuter des matières si difficiles, à analyser tant de choses complexes et délicates, les lecteurs et moi aurons bien travaillé et bien mérité; et il ne m'a pas semblé nécessaire d'ajouter à cette peine l'ennui d'un ton pédagogique, qui ne déride jamais. En me permettant de dire parfois en riant toute ma pensée et de l'exprimer dans une forme de premier jet, je me suis délassé sans crainte de chagriner le lecteur; car souvent les choses ainsi dites sont plus claires et frappent plus l'attention.

Je demande du reste que l'on ne se contente pas d'une lecture superficielle, spécialement pour les chapitres qui traitent du rhythme et de l'accompagnement. Ils sont trop en dehors des idées reçues pour ne pas sembler étranges au premier abord; mais une fois en possession des princi-

pes qu'ils exposent, on aura du chant grégorien une idée plus exacte que celle qu'on s'en forme ordinairement. La pratique s'en ressentira; et je serais heureux de contribuer à procurer ce résultat, persuadé que les saints offices en tireront profit.

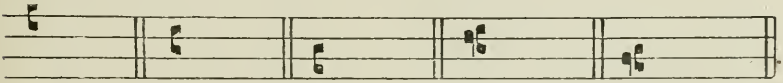
Romsey (Angleterre) en la fête du
Très Saint Rosaire, 1891.



NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

JE crois utile de donner en commençant quelques notions sommaires pour la lecture de la notation dite *guidonienne*, parce que Gui d'Arezzo l'a perfectionnée par la portée de quatre lignes. C'est celle qu' emploie le *Liber Gradualis*. Renvoyant le lecteur aux *Mélodies grégoriennes* de Dom Pothier et à la *Paléographie musicale* pour une étude approfondie de cette notation, je me borne ici aux indications strictement nécessaires, afin d'éviter tout embarras au lecteur qui n'y serait pas initié.

Clefs. — La portée dans le plain-chant est de quatre lignes. Les clefs d'*ut* et de *fa* sont un C et un F, qui ont fini par prendre les formes suivantes :



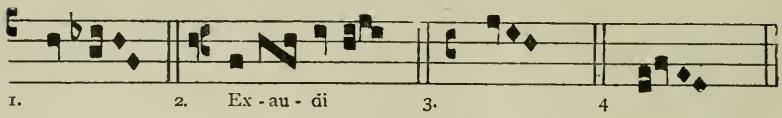
On voit que la clef d'*ut* a plusieurs positions ; et l'on rencontre aussi la clef de *fa* sur la 2e et la 3e ligne.

Note simple. — La note simple, qui est l'élément premier des neumes, a trois formes différentes :

Contrairement aux habitudes des éditions modernes, on n'attribue ici à ces formes diverses aucune signification de durée ; prises en elles-mêmes, elles ont donc toutes la même valeur temporaire. Leur origine et leur signification sont purement graphiques, et j'en résume ici l'exposé.

Employée seule, la caudée représente une note plus élevée que la précédente et se reliant (par la tenue de la voix

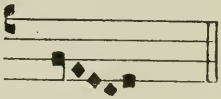
et le sens mélodique) à ce qui suit. (Ex. 1 et 2 ci-dessous.) Dans les groupes, elle marque toujours la tête d'un groupe ou neume. (Ex. 3 et 4.)



Le groupe de l'ex. 4 est donc composé de 2 parties dont la seconde, qui est la principale, commence par la note caudée.

Les losanges (et ceci est à noter) se rattachent toujours à une ou plusieurs notes qui précèdent, et leur série ne forme avec elles qu'un seul groupe ou neume. Ex. :

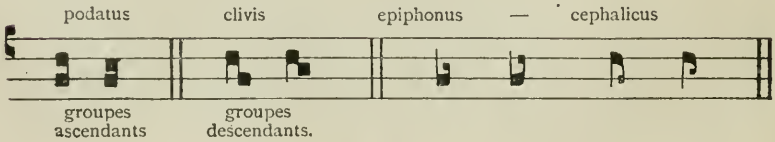
La note carrée est la note ordinaire que l'on rencontre ou isolément ou dans la composition des neumes. Dans l'ex. suivant elle se rattache aux autres notes pour ne faire qu'un seul neume.



Neumes ou groupes de sons. — Les sons ou notes se groupent en neumes, comme les syllabes en mots, et comme eux, ils sont *simples* ou *composés*.

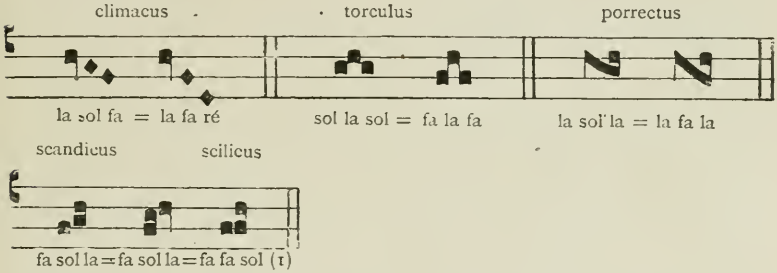
NEUMES SIMPLES.

1° *de deux notes.*



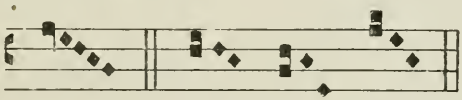
Dans les groupes ascendants on lit d'abord la note inférieure, *fa la*, *fa sol*. C'est le contraire dans les groupes descendants : *la fa*, *la sol*. Quand, par suite de l'articulation de deux consonnes *(ad te)* ou d'une diphthongue *(alleluia)*, la seconde note de ces groupes s'exécute plus légèrement, à l'instar d'un port de voix, elle n'est plus dans la notation qu'un point, pour indiquer cette légère nuance d'exécution ; mais ce n'est là qu'une affaire de sonorité et d'articulation, et cette note compte comme note réelle.

2° *de trois notes.*



Le *porrectus* représente trois sons, dont deux par les extrémités de la ligne grasse ; il faut donc observer où s'appuient ces extrémités.

3° *de quatre sons au delà.*



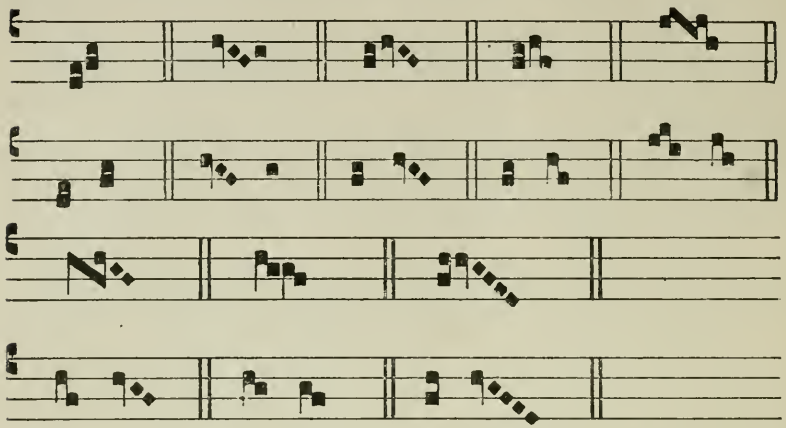
La lecture de ces neumes n'offre aucune difficulté.

NEUMES COMPOSÉS.

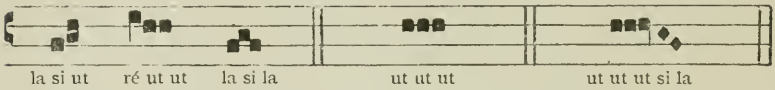
Ces neumes se composent de neumes simples fondus dans une seule formule d'écriture. La lecture en est facile ;

1 On fera bien de ne pas s'effrayer de ces noms techniques et de s'attacher à lire les notes qui composent les neumes ; c'est l'essentiel. Peu à peu on pourra se familiariser avec ces dénominations scientifiques utiles au seul maître de chœur.

et en comparant les lignes suivantes, on verra les éléments dont ils se composent. Cela suffit présentement.



Nous étudierons plus tard les *neumes d'ornement*. Ils se lisent du reste comme les autres, et rien ne s'oppose à ce que l'on considère dans la lecture la note dentelée du *quilisma* comme une autre note ; les notes doubles et triples, comme deux ou trois répétitions de la même note.



Terminons en disant que pour la lecture, comme pour l'exécution, il faut procéder par groupes ou neumes et ne pas envisager les notes isolément.

Nous abordons maintenant la partie capitale de cet ouvrage dans le chapitre suivant.

CHAPITRE I. — Étude pratique du rhythme.

N musique le temps est divisé par la *mesure;* dans le chant grégorien, il l'est par le *rhythme.*

Un *rhythme* se compose de 2 temps ; ou, si l'on veut, c'est un mouvement à deux phases: le *levé*, qui est l'élan ou *arsis ;* et l'*abaissé*, qui est la chute ou la *thesis*. On les marque naturellement en levant et en abaissant la main, qui dessine une courbe : a⌒t. L'*arsis*, désignée par *a*, est au point de départ ; et la *thesis*, indiquée par *t*, se trouve au point d'arrivée.

Cette étude du rhythme se divise en 2 parties. Dans la première, nous verrons quel est le rhythme des mots et des neumes, considérés en eux-mêmes et comme isolément; ce sera une sorte de solfège rhythmique. Dans la seconde, nous examinerons comment les rhythmes s' enchaînent pour former la phrase mélodique et ses divisions, la valeur de ces divisions et les faits qui résultent de cet enchaînement.

Avant d'aborder cette étude fondamentale, je tiens à prévenir toute confusion dans l'esprit du lecteur par une observation très importante. Dans ces matières, comme ailleurs, la terminologie et la classification sont souvent conventionnelles. Il suffit que l'auteur et le lecteur s'entendent. Les théoriciens, surtout dans l'antiquité, ont fréquemment appelé du même nom des choses fort diverses; et il en est résulté un *imbroglio* inextricable dont j' aurai l'occasion de reparler. Que le lecteur veuille bien ici fixer le sens des termes selon ce que je leur fais exprimer ; et qu'il accepte la classification proposée, en regardant les choses elles-mêmes, sans s'inquiéter si tels auteurs, anciens ou modernes, ont employé les termes d'une façon analogue ou différente, et s'ils ont donné une classification diverse des mêmes phénomènes rhythmiques.

On voudra bien aussi ne pas s'effrayer des détails et de l'analyse minutieuse des faits qu'exige l'exactitude. Le résumé des lois du rhythme aidera à synthétiser cet examen ; et quelques exercices pratiques simplifieront rapidement ce que la théorie et l'analyse, ici comme partout, semblent compliquer.

PREMIÈRE PARTIE.— Rhythme des mots et des neumes.

DANS cette étude, je commencerai toujours par des exemples de chant syllabique. Là, chaque syllabe n'ayant qu'une note, il est facile de voir la correspondance du rhythme des paroles avec celui de la mélodie, qui n'est alors que le texte chanté.

De là nous passerons aux exemples de chant neumé, où les groupes, c'est-à-dire les neumes, sont disposés *chacun* sur une syllabe. Ainsi graduellement nous arriverons au chant vocalisé, où les neumes sont réunis en plus ou moins grand nombre sur une voyelle. De la sorte, on verra sans difficulté l'analogie parfaite qu'il y a entre le rhythme des neumes vocalisés et celui des mots portant des notes ou des neumes.

Un rhythme peut être considéré de deux manières: 1° en lui-même et isolément; 2° dans son enchaînement avec le rhythme qui précède ou qui suit [1].

Pris en eux-mêmes, les rhythmes formés par les mots (dans le chant syllabique) et les neumes, sont *simples* ou *composés*.

Considérés dans leur enchaînement, ils sont *distincts* ou *contractés*.

Ce sera l'objet de deux articles que suivra un troisième, où l'étude des neumes dits d'*ornement* sera faite à part, vu

1. Cette division n'empiète pas sur la 2e Partie, qui examine comment les rhythmes s'enchaînent pour former la phrase; il ne s'agit ici que de voir comment la *constitution intrinsèque* d'un rhythme est modifiée par son enchaînement avec un autre, qu'il y ait ou non formation d'un membre de phrase par une division convenable.

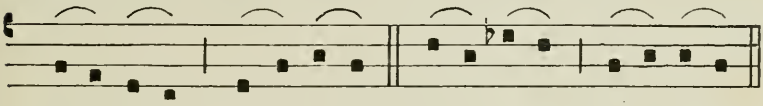
le caractère spécial de ces neumes et les particularités qu' ils offrent.

ARTICLE I. — Rhythmes simples et rhythmes composés.

§ I. *Rhythmes simples.*

Par rhythmes *simples*, j'entends ceux où le mouvement est absolument continu et homogène, parce qu'il n'y a pas de subdivision. Tels sont les rhythmes que nous allons voir.

Rhythmes de 2 notes. Ex. :



Sálve, rádix ; sálve, pórta. Gáude Vír-go; Máter Dé-í.

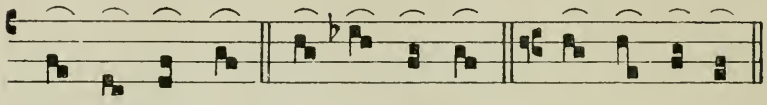
Pour bien faire ce premier exercice rhythmique (je suppose une parfaite connaissance du solfège), il faudra chanter dans un mouvement convenable ; celui d'une lecture faite posément et à haute voix se rapproche beaucoup de la vérité. Pour plus de précision, j'indique pour chaque note un battement du métronome au n° 112 *environ* (1). Puis, en chantant, on devra marquer le rhythme par le mouvement *continu* de la main, en le faisant bien coïnci-

1. Les personnes qui n'auraient pas de métronome, peuvent y suppléer par un appareil fort simple. Suspendez un fil portant à son extrémité inférieure un petit objet. Ce pendule, qui peut être raccourci ou allongé à volonté, donnera des oscillations égales à celles du métronome, selon le tableau de comparaison ci-dessous.

Longueur du fil, depuis le point de suspension jusqu'à l'extrémité du petit poids	Numéros correspondants du métronome.
$0^m,40^c$	100
$0^m,33^c$	108
$0^m,31^c$	112
$0^m,27^c$	120
$0^m,24^c$	138
$0^m,19^c$	144
$0^m,17^c$	152

Nota. = Le balancier du métronome marque par un coup chaque point extrême de l'oscillation.

der avec le chant. Pour cela, on veillera à l'exécuter d'un seul trait du point de départ à celui de l'arrivée, c'est-à-dire de l'*arsis* à la *thesis*, sans s'arrêter, ni ralentir, ni s'appuyer plus longtemps qu'il ne faut aux points de *thesis*, avant de commencer le rhythme suivant. Quant aux paroles, on observera l'accent tonique qui est soigneusement marqué. En attendant de plus longues explications, je rappelle que l'*accent tonique* est une syllabe plus forte que les autres, mais qu'on ne doit pas chercher à allonger.

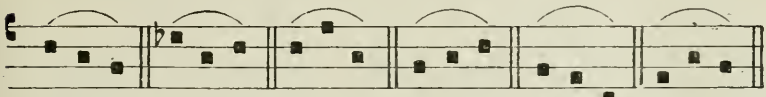


Cet exercice répète le précédent sur des neumes vocalisés. Ces neumes sont considérés isolément, et, pour l'instant, on ne fera pas attention à la distance qui les sépare. On les chantera simplement l'un après l'autre. L'*arsis* est sur la première note, et la *thesis* sur la seconde. Dans le *podatus* (3e groupe de chaque série, par ex.), les 2 notes étant superposées, il est difficile de faire correspondre pour l'œil l'indication graphique du rhythme avec les notes ; le lecteur y suppléera aisément. — Le mouvement est le même que plus haut. Enfin il faudra, en vocalisant ces groupes, en lier les sons. On observera que le mouvement rhythmique aide à ce *legato* par sa continuité.

Ce *lié* des sons, est un point capital dans l'exécution ; aussi dès maintenant je tiens à donner quelques explications pratiques. On sait d'abord ce qu'est le martellement. Il consiste à attaquer chaque note par un coup de gosier, ou plus exactement, par un coup de glotte. A l'opposé du martellement, se trouve le *lié* ou *legato*. Il est absolu, quand on émet plusieurs sons avec une seule attaque initiale, les cordes vocales vibrant sous un souffle continu et la glotte demeurant immobile. Sur les instruments à archet, on l'obtient par un seul coup d'archet pour plusieurs notes. Entre le *martellato* et le *legato* absolu, il est un

moyen terme, qui consiste à faire entendre une impulsion du son, mais légère et comme incomplète, parce que la glotte ne se ferme pas entièrement dans le mouvement du gosier, d'où vient que le courant d'air et l'émission du son ne sont pas interrompus ; la voix reste *soutenue*. Sur les instruments à archet on use souvent de cette reprise douce ou *sostenuto*. C'est avec cette impulsion liée que l'on fait entendre naturellement et sans effort les notes finales et celles qui dans les neumes forment des points de subdivision, comme on l'expliquera plus tard. Les autres notes d'un neume sont liées *absolument*. Si cette digression est longue, elle est utile : je reprends donc l'étude des rhythmes.

Rhythmes de 3 notes. Ex. :

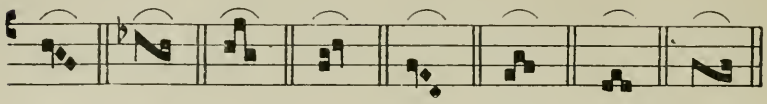


Súsci-pe. In te-gra. Dómine. Vírginum. Hé-di-e. ánge-los.

Ces rhythmes ont deux notes à l'*arsis ;* la *thesis* coïncide avec la dernière syllabe et la note qui l'accompagne.

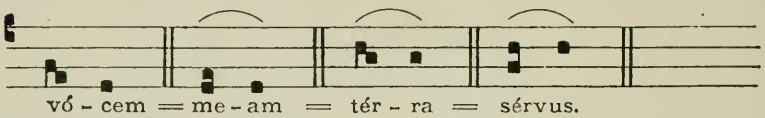
L'*arsis*, comprenant 2 notes, a donc plus de durée que dans les rhythmes où elle n'a qu'une note, et la courbe dessinée par la main aura plus d'ampleur. Le mouvement est à peu près le même que dans l'exercice précédent ; soit 112 pour chaque note. On peut encore, si l'on veut, mettre le balancier au n° 53, et alors les 2 coups marqueront, non plus chaque note, mais les points extrêmes du rhythme, l'*arsis* et la *thesis ;* de sorte qu'il faudra partir de l'une et arriver à l'autre avec les deux coups du balancier. Cette manière aboutit au même résultat ; peut-être même semble-t-elle moins se rapprocher de l'exécution martelée. Au reste, je ne puis trop l'observer, le métronome ne sert ici qu'à donner l'idée du mouvement général, mais il ne faut pas s'y assujettir d'un bout à l'autre de l'exercice.

Dans l'exercice suivant :



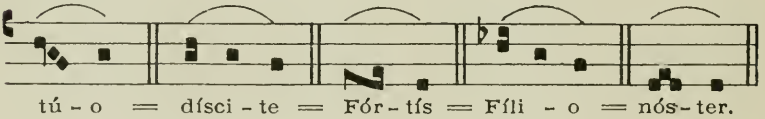
mêmes observations que pour le précédent dont il n'est que la répétition en vocalises. Le *legato* des sons compris dans l'*arsis* doit être *absolu*. La voix tombe naturellement *sostenuto* sur la *thesis*. On y évitera ces attaques fortes et ces émissions prolongées et vibrantes que chérissent tant pour les finales les chantres de mauvais goût.

Les exemples de chant neumé qui suivent :



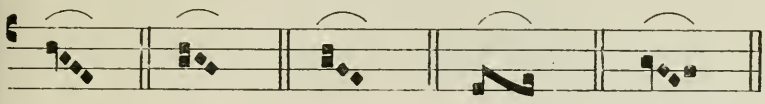
ne sont pas autre chose qu'une variante des précédents. Ils n'offrent que des rhythmes simples de 3 notes répartis sur des mots de 2 syllabes. La finale du mot tombe avec la dernière note du rhythme. L'auteur pouvait choisir d'autres combinaisons dans la texture de sa phrase, mais ce qu'il a fait et choisi est correct.

Rhythme de quatre notes. — Ex. :



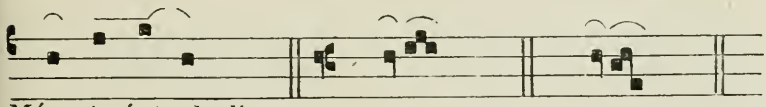
L'*arsis* embrasse 3 notes, et l'ampleur, comme aussi la durée du mouvement sont en proportion. Même indication métronimique, pour chaque note; soit: 1 1 2. Si l'on marque seulement les deux points extrêmes du rhythme, en allant de l'*arsis* à la *thesis* avec 2 coups de balancier, ou 2 oscillations, on prendra 44 environ. Il est superflu de répéter les observations relatives au *lié* des notes du neume.

Voici des neumes vocalisés offrant des rhythmes de 4 notes.



Cet exercice, analogue au précédent, n'a pas besoin d'explications.

Pour plus de clarté, j'ai commencé l'exposition des rhythmes par ceux de deux notes, où l'*arsis* et la *thesis* ont chacune leur note ; mais il y a des notes isolées qui peuvent donner un rhythme complet, comme il y a des monosyllabes qui ont l'accent circonflexe. Cet accent en effet réunit l'aigu et le grave ; et depuis que l'accent, de *tonique* qu'il était, est devenu *intensif*, le circonflexe revient à une attaque forte qui fléchit ensuite. C'est l'arsis et la thesis, le temps fort et le temps faible. En français, nous pratiquons cela sur certaines interjections, par ex.: *Ah !* qui pourrait comprendre... etc. Voici des ex. de chant syllabique ou neumé :



Mórs et ví-ta duello. =

Ces mots et ces notes (ce sont toujours des *virga* isolées), seront attaqués avec un certain accent en laissant immédiatement fléchir l'intensité de la voix, comme s'il y avait <> ; pourvu toutefois qu'on évite une exagération ridicule par des nuances trop marquées, et surtout qu'on n'attaque pas la note en dessous avec un port de voix détestable. Ce qu'on fait dans une bonne déclamation, quand on s'exclame avec des interjections, est un vrai modèle. Ici encore, il faut chanter comme on parle, c'est-à-dire avec beaucoup de naturel. Les mots et les notes de cette nature ont une certaine ampleur ; mais on se gardera bien de trop allonger leur durée. Les deux temps du rhythme ici

se marquent donc assez rapidement, pour ne pas prolonger cette durée au delà de ce que valent les notes ordinaires, ou deux notes renfermées dans une *arsis*. Après ces mots et ces notes, il ne faut pas respirer, mais les lier à ce qui suit. Ce dernier point est important pour ne pas hacher la phrase mélodique.

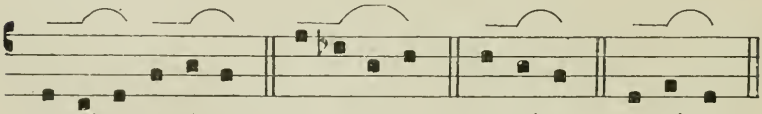
§ II. *Rhythmes composés.*

Les rhythmes composés sont ceux qui offrent une subdivision du mouvement rhythmique. Cette subdivision est naturelle, si elle repose sur la constitution du mot ou du neume ; elle est artificielle, quand elle y est faite de par la volonté de l'exécutant pour certains motifs que j'expliquerai.

Les rhythmes composés et subdivisés d'après la nature des mots ou des neumes sont les rhythmes avec *anacrouses*, les rhythmes des neumes *adjoints* et ceux des neumes *conjoints*.

Rhythmes avec anacrouse.

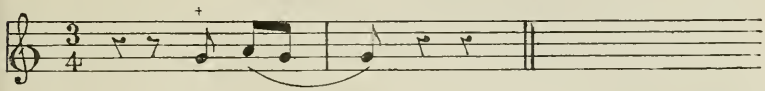
En rhythme, une anacrouse est une valeur ou temps qui précède l'*arsis*. Voici des exemples dans le chant syllabique.



1. Regí na cœlórum. 2. Charíssima. 3. O Máter. 4. In térra.

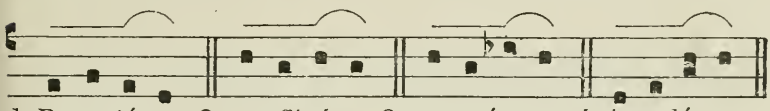
Ces exemples montrent que la syllabe qui précède l'accent tonique dans un mot est une *anacrouse*. Dans les ex. 3 et 4 ci-dessus *o* et *in* le sont aussi, parce que ces mots ne font qu'un avec le suivant auquel ils se lient. Il en est ainsi de tous les mots non accentués et qu'on nomme *proclitiques* dans la grammaire, tels que les prépositions, adverbes, conjonctions, etc.

La valeur rhythmique de l'anacrouse est faible par rapport à l'*arsis*. Il ne faut pas appuyer en chantant sur cette syllabe, mais passer presque faiblement et sans précipitation pour aller à l'*arsis*. L'effet d'exécution ressemble à celui de la 1re note de l'ex. suivant :

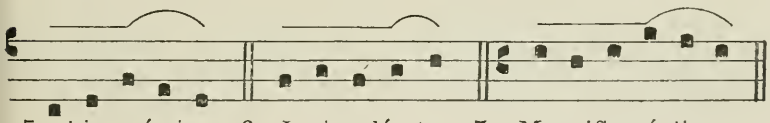


Pour une raison de commodité, on marque l'anacrouse par un mouvement horizontal de la main, allant de gauche à droite ; c'est ce qu'indique le trait horizontal ———

L'anacrouse peut avoir comme l'*arsis* 2 ou 3 notes ou temps, ou syllabes. Ex. :



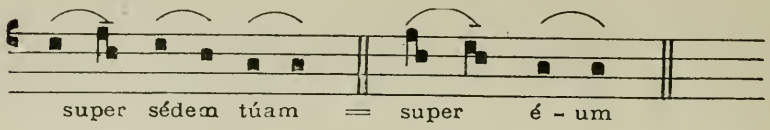
1. Pecca-tóres. 2. conflixére. 3. super ómnes. 4. in o-dórem.



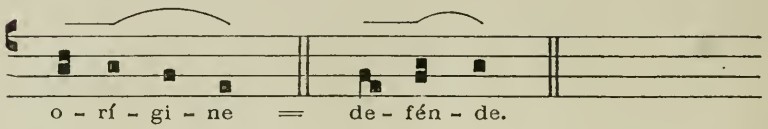
5. et in nómine. 6. Invi - olá - ta. 7. Magnifi - cénti - a

On voit par ces exemples que l'anacrouse se forme de tout ce qui précède l'accent tonique ; tantôt de 2 ou 3 syllabes du même mot (ex. 1 et 2) ; tantôt d'un mot ou deux précédant le mot accentué et se liant avec lui comme *proclitiques* (ex. 3 et 5) ; tantôt enfin des deux manières à la fois (ex. 4).

Il arrive cependant que les mots de cette nature (proclitiques) forment un rhythme par eux-mêmes. Il n'y a pas à s'y tromper ; car alors ils portent un ou plusieurs neumes formant *thesis* avec *arsis*. C'est ce qu'on voit au mot : *super* des 2 ex. ci-après :

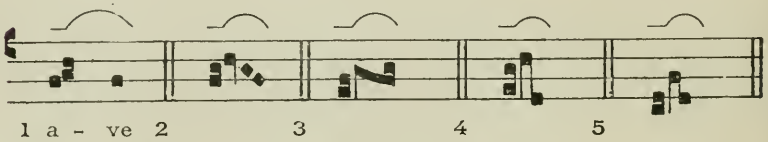


Au contraire, dans les cas suivants :



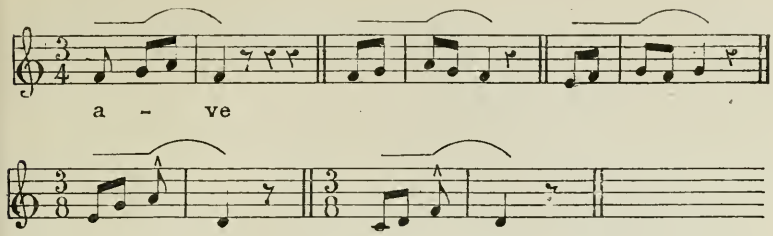
nonobstant le neume placé sur la 1re syllabe, il n'y a pas de *thesis* sur la syllabe qui précède l'accent ; et ce neume rentre très bien dans un même mouvement ou temps rhythmique.

Les neumes offrent, comme les mots et le chant syllabique, des anacrouses. La notation elle-même indique la composition de ces neumes ; et par elle aussi, on voit les deux parties qui composent le neume avec la subdivision du rhythme correspondante. Voici des ex. de neumes avec anacrouses d'une et deux notes. (Celles de 3 notes sont très rares, si tant est qu'elles existent dans la composition des neumes.)



La notation montre en effet 2 parties dans ces neumes. C'est, entre bien d'autres, un cas où l'on peut observer l'insuffisance de la notation carrée, qui ne peut exprimer cette subdivision si importante pour le rhythme.

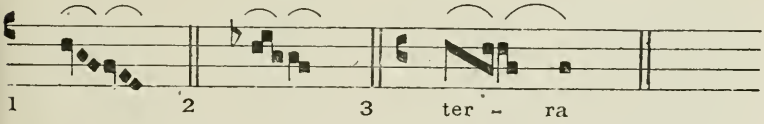
L'effet d'exécution des ex. ci-dessus est donc semblable à ce que donnerait :



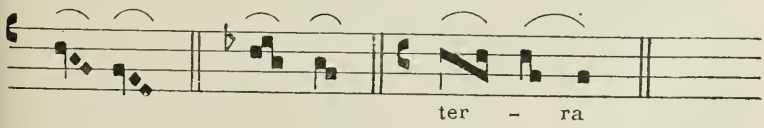
Dans ces 2 derniers exemples, j'accentue le 3e temps, comme il l'est souvent dans les mesures ternaires. Le signe ∧ marque donc une certaine force et quelque ampleur ; mais cette attaque doit garder un caractère de demi-nuance et ne doit avoir rien d'exagéré.

Rhythmes composés avec des neumes adjoints.

C'est la seconde classe des rhythmes composés qui se subdivisent naturellement, c'est-à-dire, selon les éléments qui les constituent. Exemples :



On voit là deux neumes rapprochés et unis dans la notation ; dans l'exécution, ils doivent l'être aussi par une seule émission de voix ; de sorte que l'oreille ne perçoit qu'une note d'une durée double environ. Voici ces mêmes neumes disjoints :

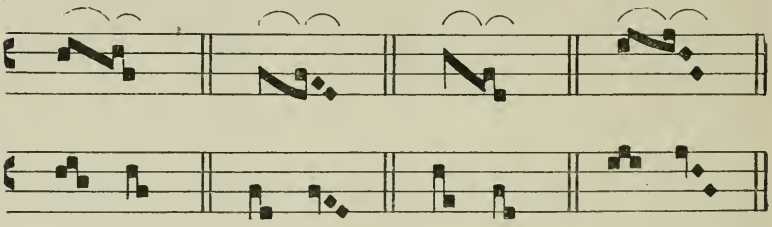


L'union des deux notes unissonnantes dans la même émission de voix est donc la règle particulière à l'exécu-

tion de ces neumes et à leur effet rhythmique. J'aurai l'occasion de revenir sur ces neumes adjoints, en parlant des équivalences rhythmiques.

Rhythmes composés avec des neumes conjoints.

Ici nous avons deux neumes non plus seulement rapprochés dans la notation, mais fondus, unis dans la même formule neumatique. Leur composition indique la manière dont ils se subdivisent, ainsi que le montre la comparaison des 2 lignes ci-dessous :



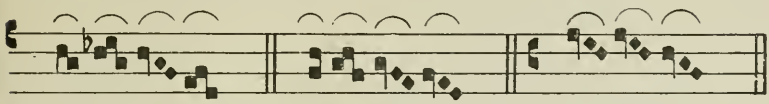
On vocalisera donc ces neumes *legato*, en faisant *sostenuto*, c'est-à-dire douce ou peu sensible, la reprise de l'arsis : car l'accent principal (nous le verrons bientôt) est au début. J'aurai l'occasion de revenir sur ces neumes et de signaler les équivalences auxquelles ils donnent lieu.

La subdivision des rhythmes avec anacrouse et des rhythmes formés avec des neumes adjoints ou conjoints est naturelle ; car il est naturel qu'un composé se résolve selon les éléments qui le constituent. J'ai dit aussi que l'exécutant opérait parfois artificiellement une subdivision dans les neumes mêmes simples. Je vais donc examiner les causes qui nécessitent ou justifient cette pratique.

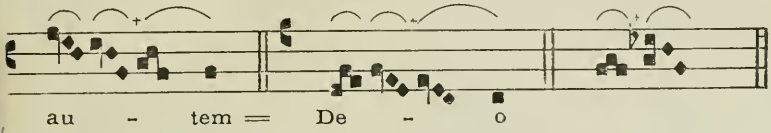
Subdivision artificielle des neumes simples.

La première est celle-ci. Quand vous chantez une suite de neumes dont chacun finit par une *thesis* d'un temps seulement, ils s'enchaînent fort bien au point de vue du

rhythme, s'ils n'ont pas plus de 2 notes à l'*arsis*. Ainsi font les neumes suivants :

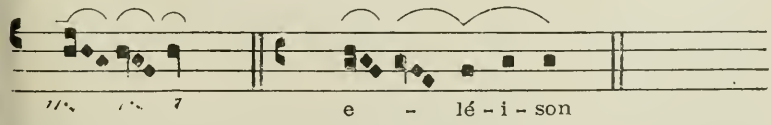


Au contraire, on éprouve de la difficulté, pour ne pas dire de l'impossibilité, à faire succéder une *arsis* de 3 notes à une *thesis* d'un temps. Ex.:



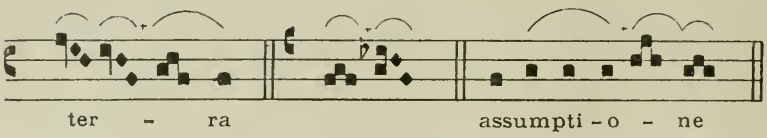
L'explication de ce fait peut être diverse, mais au fond revient au même point. On constatera d'abord qu'entre un rhythme de 4 notes (3 d'*arsis* et une de *thesis*) et un autre de 3 notes, il y a défaut de proportion. Puis en considérant le mouvement, vous verrez que l'élan se proportionne à l'étendue du mouvement. Or ici l'élan du mouvement doit embrasser 4 notes ; et un seul temps, où l'on peut à peine prendre appui et poser pied, n'est pas suffisant pour cet élan. Quoi qu'il en soit, le défaut de proportion est évident, et gêne le chanteur. Aussi une analyse attentive et délicate montre que, dans l'exécution de ces passages, on fait d'instinct et involontairement l'une des quatre choses suivantes, qui toutes corrigent ce défaut de proportion en rendant le rhythme plus aisé (1).

1. Il va sans dire que l'une ou l'autre de ces manières d'exécuter peut souvent être appliquée au même passage et donner un résultat également bon. Il en résulte de légères variantes qui ne modifient pas sensiblement la structure rhythmique de la phrase et n'affectent pas sa signification mélodique. Ainsi, je pourrais rhythmer de cette manière les exemples donnés ci-après :

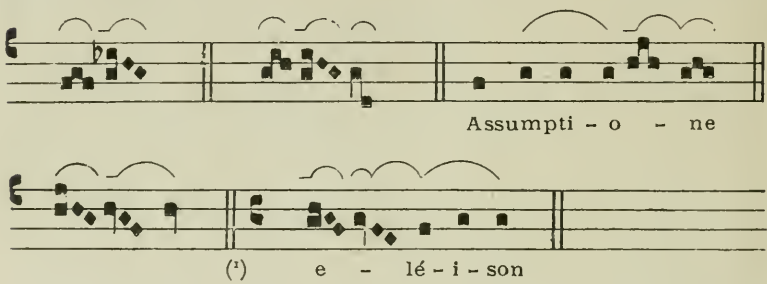


Au 1er ex., la variante rhythmique paraîtrait calquée sur la notation neu-

1° Ou bien on prolonge tant soit peu la *thesis*, de manière à lui donner 2 temps (ce qu'indique l'espace blanc laissé plus grand). Ex :

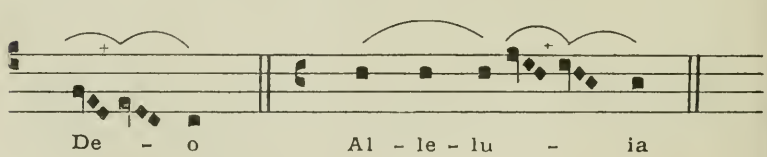


2° Ou bien on opère une subdivision dans le dernier neume : Ex :



— Ces 2 manières sont les plus usitées ; les suivantes peuvent cependant être bien employées en certains cas.

3° Ou encore on supprime la *thesis* du neume qui précède ; ce qui peut se faire surtout dans certaines finales, comme on le verra plus loin. Ex :



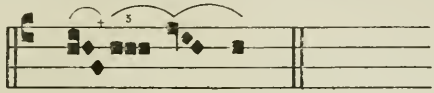
matique, où l'on peut considérer la virga finale, comme faisant un rhythme. J'avoue cependant que le rhythme indiqué ci-après pour ces passages, me semble plus naturel et préférable.

1. Cette subdivision est confirmée ici par un chant syllabique composé sous l'*Alleluia* auquel appartient ce fragment. Dans ce chant on voit l'accent

La *thesis* est reportée sur le neume suivant où elle se contracte avec l'*arsis*.

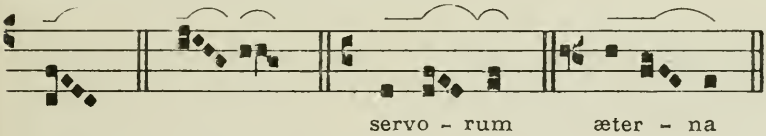
4° Ou enfin on exécute un peu plus légèrement l'*arsis* de 3 notes en ne leur donnant que la durée normale de deux. (V. n° 30.)

Cela peut avoir lieu, comme nous l'avons dit, dans les passages coulants ou avec les *strophicus*.

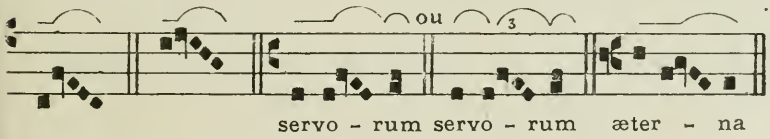


= Voici une seconde cause de subdivision artificielle.

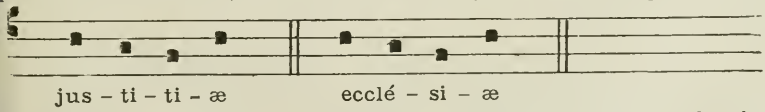
Un neume *simple* qui renferme plus de quatre notes ou en a quatre sans *thesis*, doit se subdiviser, puisque l'*arsis* ne peut en renfermer que trois (39). Cette subdivision peut se faire par contraction des rhythmes, ce que nous verrons plus loin ; mais elle peut aussi se pratiquer autrement. Voici de quelle manière.



On chante comme s'il y avait noté :



placé à la seconde note, la 1re restant sur une syllabe anacrousique : Ex.



Ces comparaisons sont du reste très utiles ; et l'étude des paroles adaptées sous les passages vocalisés, quand cette adaptation a été faite avec soin et spécialement *ad hoc*, est un guide sûr et précieux pour l'exécution.

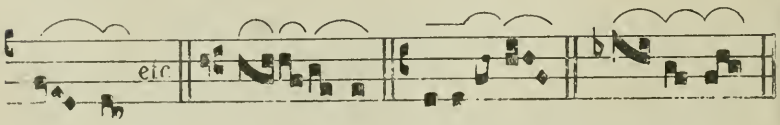
Pour le mot : *servorum*, la subdivision indiquée, du reste comme beaucoup d'autres, par les manuscrits, est celle-ci

– – /: ✓
servo – rum

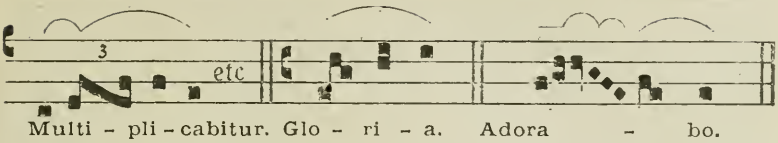
dont le rhythme marqué n'est que la traduction. Or en faisant tomber une *thesis* sur le second *fa*, avec la syllabe : *vo*, on se trouvait avec une *arsis* de 3 notes après un temps de *thesis*. Les deux solutions qui paraissent le mieux convenir ici, sont celles que je propose par les deux manières de rhythmer ci-dessus, c'est-à-dire ou sans *thesis* ou avec une sorte de triolet.

Cette étude sur les subdivisions indique déjà qu'elles portent généralement sur les notes modales (*ré*, *fa*, *la*, *ut*, suivant les modes). Les manuscrits sont à consulter pour l'étude de ces subdivisions.

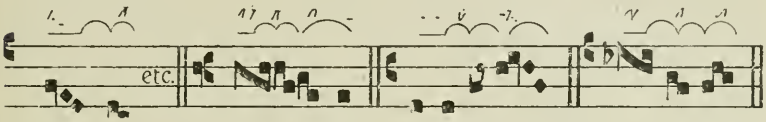
= Ce sont eux, et eux seuls qui indiquent un autre genre de subdivisions que ne nécessitent pas, il est vrai, les lois du rhythme, mais qui contribuent à la fois à le rendre facile et à donner à la phrase grégorienne ce caractère de simplicité élégante qui la distingue. Comme elles sont facultatives, le *Liber Gradualis* ne les indique pas toujours ; car, visant la pratique ordinaire, Dom Pothier devait user de certaines simplifications et omettre des détails qui ressortent de l'exécution artistique. J'en indiquerai cependant plusieurs, parce que plus d'un maître de chœur, grâce à la *Paléographie musicale*, sera à même de les étudier ; et, sous sa direction, le chœur les pratiquera d'autant plus aisément qu'elles facilitent le rhythme, à tel point que plusieurs s'exécutent d'instinct. Voici quelques exemples avec commentaire.

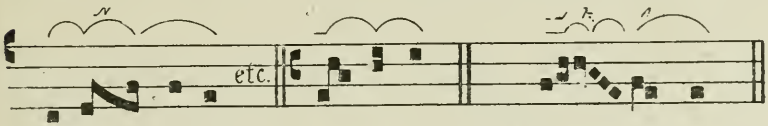


flo – re bit. Cæ – los. Vidérunt o-mnes. Dó-mi-ne.



Cette manière de rhythmer est assurément très correcte et se présente naturellement à l'analyse. Mais la notation neumatique des meilleurs manuscrits nous indique quelques variantes.





Sur ce mot : *florebit*, le 1er groupe qui tombe sur la seconde syllabe comporte une cadence avec un léger ralentissement, comme le marque la notation neumatique /- ⊼, par le trait qui surmonte la *clivis*. Mais l'effet rhythmique eût été mauvais, si l'on fût arrivé brusquement sur cette cadence avec ce ralentissement même léger. Il fallait la préparer : aussi dans le neume qui précède, la dernière note est marquée par un trait au lieu d'un point, ce qui lui donne de l'importance et de l'ampleur. Voilà ce qu'indique le manuscrit ; ce qu'il n'indique pas, c'est la qualité rhythmique de cette note ainsi modifiée ; et nous voyons ici un exemple de la nécessité où l'on est de ne pas forger trop facilement des systèmes dans la lecture des manuscrits. Force est de discerner ce qu'ils disent et ce qu'ils ne disent pas, si l'on veut qu'ils guident et non pas qu'ils égarent le lecteur. En effet ce ralentissement, cet appui sur cette dernière note peut être une *thesis* ou une

arsis. Les manuscrits, ni ici, ni ailleurs, n'ont rien qui se rapporte à cette distinction; mais les règles de la lecture et les lois du rhythme viennent compléter ce qui manque. Ainsi dans le cas présent, il est bien évident qu'il ne peut être ici question d'une *thesis*, qui à cette place scinderait l'unité du mot (36). Il s'agit donc d'une *arsis*, et l'attaque un peu ample de cette note fait très bien pour le rhythme. Les deux notes qui précèdent deviennent naturellement *anacrouses*. Je me suis un peu arrêté à expliquer cet exemple ; mais il était convenable pour montrer comment les manuscrits nous guident. Il en est de même pour le second exemple, car dans la notation neumatique le 1er neume se termine par une *virga* à tête, qui est un signe romanien et signifie la même chose que le trait remplaçant le point. (Voir la *Paléographie*) (1).

Dans le 3e exemple, sur le mot : *omnes*, la subdivision vient de ce que la note liquescente, qui est par nature une liaison, ne permet pas d'y placer une *thesis* qui se reporte sur la 1re note du rhythme suivant. Les manuscrits donnent –/·.

Dans le mot : *Domine*, le si *b*, marqué par une *virga* à tête dans les manuscrits, devient *arsis*. La voix s'y relance et rend beaucoup plus aisée l'exécution de ce qui suit, d'autant plus que le groupe placé sur la syllabe *mi*, pénultième faible, n'est qu'une subdivision de l'*arsis*. Sans cette subdivision du *porrectus*, il faudrait donner à la 1re note de : *Do*, une force d'attaque assez grande pour envelopper ces 5 notes (3 sur : *Do* et 2 sur *mi*) ; c'est peu naturel et point facile.

La même raison justifie la subdivision de : *multiplicabitur*, et encore plus celle de *Gloria*, où le grand intervalle, qui sépare les 2 premières notes, rendrait la chose plus difficile.

1. Dans cette manière de rhythmer, la reprise de l'*arsis* se fait sentir très légèrement entre 2 notes unissonnantes.

Nous verrons en effet que les groupes placés sur ces pénultièmes dites *brèves*, ne forment pas un autre rhythme, mais sont une subdivision. Aussi plus tard je la marquerai d'une façon spéciale.

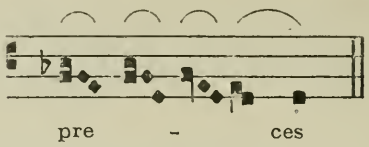
Enfin la subdivision du neume sur : *adorabo*, est dans les meilleurs manuscrits (-⁄ ⁄ ∧ -), et offre une exécution aisée et naturelle, après les deux notes unissonnantes.

En tout ceci, il n'y a aucune règle complexe, ni de détails embarrassants. On n'a qu'à lire ce que donnent les manuscrits ; et, après avoir retrouvé la même chose dans les mêmes cas, on peut, si l'on veut, en faire soi-même des applications. Ce qui en ressort, du reste, c'est que le rhythme grégorien est d'allure simple et naturelle. Sitôt que l'*arsis* de 3 notes (qui par elle-même est plus compliquée que celle de deux) apporte quelque difficulté, on y pratique une subdivision pour faciliter la marche du rhythme. Cette subdivision, comme on l'a vu, produit des rhythmes composés et se trouve être artificielle, puisqu'elle n'existe pas naturellement dans le neume [1].

Je signalerai dans ces recherches sur la subdivision artificielle des neumes un autre motif, purement esthétique et qui tient à l'interprétation du chanteur.

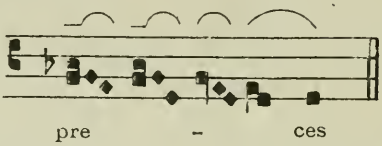
Faut-il permettre à un artiste habile de créer des subdivisions à sa fantaisie? Non assurément; mais on trouve dans les manuscrits une interprétation traditionnelle, qui colore d'une façon particulière la mélodie grégorienne. Prenons, par exemple, ce fragment d'un graduel fort connu :

1. Il est remarquable que cette subdivision des neumes, qui simplifie tant le rhythme, a été érigée en principe dans certains manuscrits, qui ne donnent pas de neumes de plus de 3 notes, non plus que les anciens tableaux de neumes. Un, deux et trois, et au-delà une subdivision. Rien de plus naturel, ni de plus facile qu'un rhythme réduit à ces éléments. Rappelons-nous aussi que la plupart de ces subdivisions se pratiquent d'instinct ; souvent on constate, après l'exécution, que l'on est d'accord avec les manuscrits.



Rien ne s'oppose à les rhythmer comme je le fais.

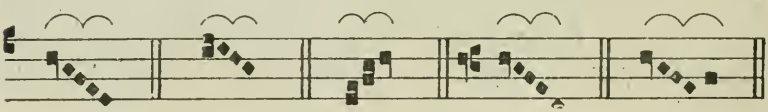
Cependant les manuscrits de Saint-Gall donnent ⌟= ⌟=. Ces traits indiquent sur les deux dernières notes de chaque neume une certaine insistance de la voix, qui permettrait, si l'on veut, de mettre l'*arsis* sur la 1re de ces deux notes. Alors, on rhythmerait :



Les deux notes du commencement sont alors anacrouses.

Subdivision des neumes par contraction.

On a déjà pu observer (et c'est une loi que je relèverai bientôt) qu'un rhythme n'a jamais plus de 4 notes ; 3 à l'*arsis* et 1 à la *thesis*. Par suite, un neume qui a plus de 4 notes offre nécessairement une subdivision. Ex :

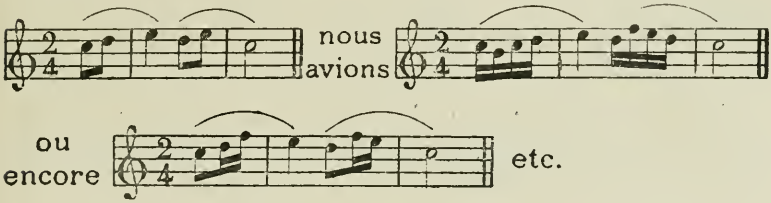


Cette subdivision consiste en ce qu'il y a une petite reprise, une attaque légère *(sostenuto)* dans le mouvement rhythmique sur la note où elle se produit. Le rhythme se relance, il rebondit à ce point où il semblait devoir finir, afin d'aller jusqu'au bout du neume. C'est un phénomène de contraction que j'expliquerai plus loin.

Il est utile d'observer aussi dans ces exemples que les points de subdivision tombent généralement sur les notes modales, et presque toujours sur le *ré*, le *fa*, le *la* et l'*ut*, suivant les divers neumes.

Je reviendrai plus tard sur le caractère de cette subdivision et sur son effet d'exécution.

Remarquons encore que cette subdivision artificielle d'un neume qui, par lui-même est simple, mais ne peut rentrer dans un rhythme simple, à cause de l'excédant de ses notes, remarquons, dis-je, qu'elle porte sur l'*arsis* du rhythme. C'est comme si au lieu d'avoir en musique :



Toujours, bien entendu, en ne comparant ces exemples que sous le rapport de la multiplicité des notes subdivisant le temps ; car, pour le reste, la musique mesurée reste toujours dans l'unité de temps qu'elle fractionne, tandis que le rhythme libre amplifie la durée du temps avec le nombre des notes.

Or il peut y avoir subdivision non seulement du temps d'*arsis*, mais aussi de la *thesis*, qui forme alors un neume distinct et cesse d'être une *thesis* simple, pour devenir contractée, comme nous le verrons bientôt.

ARTICLE II. — Rhythmes distincts et rhythmes contractés.

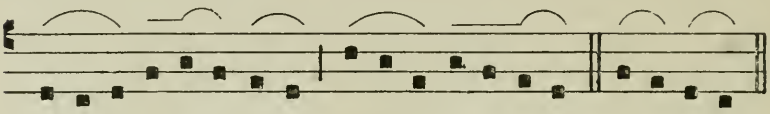
En regardant la manière dont un rhythme s'enchaîne avec un autre, on voit qu'ils sont ou *distincts* ou contractés.

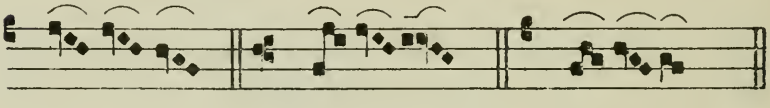
§ I. *Rhythmes distincts.*

Par rhythmes distincts, il faut entendre ceux qui ont en propre leur *arsis* et leur *thesis ;* alors la note où commence

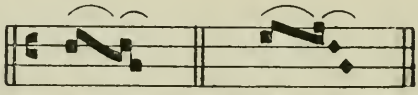
leur *arsis* ne se confond pas avec celle de *thesis* du rhythme précédent ; ni leur note de *thesis* avec celle d'*arsis* du suivant.

Dans les exemples que nous avons vus jusqu'ici, il suffira de citer les suivants pris dans le chant syllabique ou les neumes vocalisés.





Observons encore que les rhythmes composés formés avec les neumes conjoints sont distincts ; car les *thesis* et les *arsis* portent sur des notes distinctes. Ex :



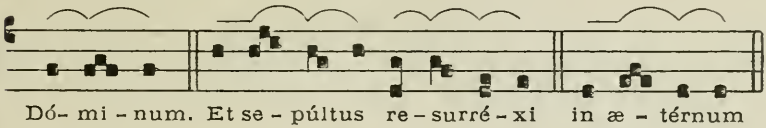
Sans doute, il ne s'agit là que d'une subdivision, et les deux *arsis* ne sont point égales, comme nous le verrons plus loin ; mais je veux, pour le présent, faire observer que cette subdivision procède par parties distinctes.

En traitant des divisions de la phrase et de la valeur des *thesis*, je préciserai la valeur temporaire de celles qui terminent les rhythmes distincts ; et je passe à l'explication des rhythmes contractés.

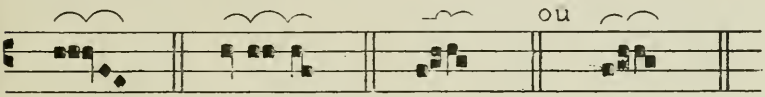
§ II. *Rhythmes contractés.*

Dans ces rhythmes, contrairement à ce qui a lieu dans les rhythmes distincts, la note de *thesis* se confond avec celle d'*arsis* du rhythme suivant ; ou encore leur note

d'*arsis* avec la *thesis* précédente. C'est ce qui se trouve entre 2 neumes ou notes quand on passe d'une syllabe à une autre dans le même mot.

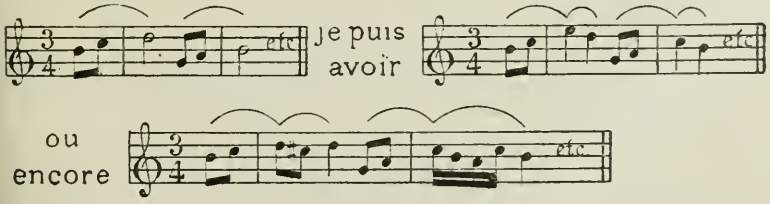


Les neumes vocalisés offrent aussi des successions de rhythmes par contraction. Ex. :



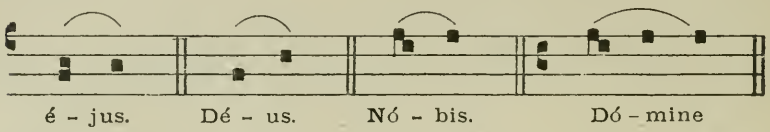
Dans l'exécution des rhythmes contractés, il faut veiller à ne pas arrêter le mouvement en prolongeant la note où se fait la contraction, parce qu'alors on aurait deux temps distincts qui feraient croire à des rhythmes distincts sur des neumes adjoints. — Quand la contraction se présente sur une suite de neumes unissonnants, comme ci-dessus, la reprise du mouvement doit être douce *(sostenuto)* ; en l'accentuant trop à chaque *arsis*, l'effet serait désagréable et de mauvais goût.

Nous avons vu déjà (25) que la subdivision par contraction tombait sur l'*arsis*, mais peut aussi affecter la *thesis*. C'est quant à la *thesis*, au lieu de rester au repos, le mouvement rhythmique continue plus ou moins. Ainsi en musique, au lieu de :

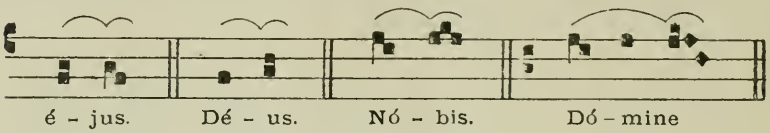


par où l'on voit que la *thesis* est subdivisée ; c'est-à-dire,

que le repos final est renvoyé à la fin du groupe qui décompose le temps de *thesis*. Pareillement en chant grégorien, au lieu de :



je puis avoir :



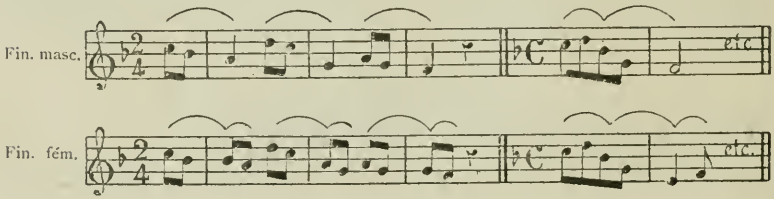
où le temps de *thesis* est subdivisé en formant un nouveau neume ; et la reprise du mouvement s'y fait par contraction.

Cette subdivision par contraction du temps de *thesis* donne lieu, quand elle ne comprend que 2 notes, à ce que l'on appelle des finales féminines, dont je vais dire quelques mots.

Finales féminines et masculines des rhythmes.

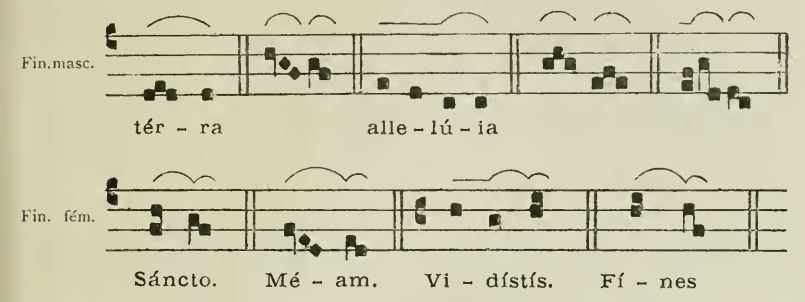
Dans le discours, les mots : *grandeur*, *bonté*, *matin*, sont à finale masculine ; tandis que : *table*, *âme*, *patrie*, sont à finale féminine. Dans ces derniers, l'accent est sur la pénultième, et la finale est faible.

En musique, nous avons aussi les deux espèces de finales.



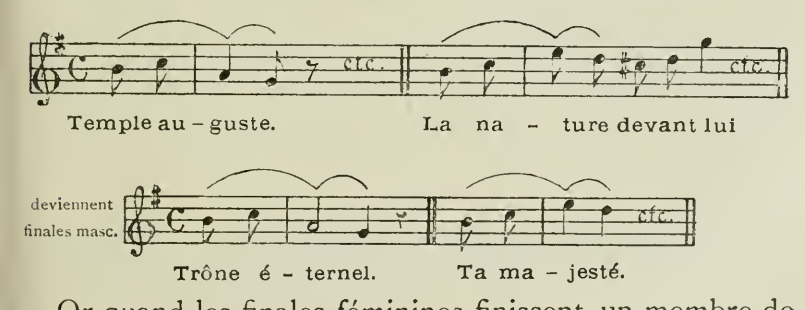
Dans les finales masculines, la dernière note est au frappé du temps ; dans les féminines, c'est la pénultième, qui alors est suivie d'une faible.

Voici la même chose en chant grégorien :

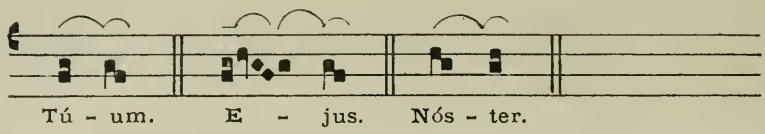


Ainsi, dans la *thesis* féminine, il y a subdivision du temps, et la *thesis* du mouvement se contracte avec l'*arsis* du nouveau rhythme que forme le nouveau neume.

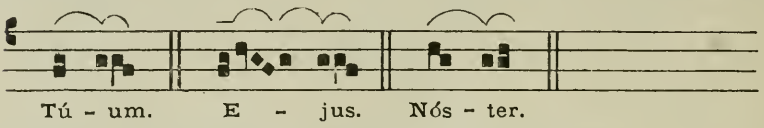
Les théoriciens, et notamment M. Mathis de Lussy (*Traité de l'expression musicale*), ont fait remarquer avec raison, qu'en augmentant la valeur de la 1re note de ces finales féminines, on peut les regarder comme masculines. Ainsi :



Or quand les finales féminines finissent un membre de phrase, dans la mélodie grégorienne, le ralentissement, qui accompagne alors leur exécution, double environ leur première note, et elles peuvent se traiter comme masculines. Ainsi les finales suivantes :



produisent dans ce cas le même effet d'exécution que s'il y avait :



Ceci est utile à noter pour l'accompagnement.

Au point où nous en sommes, je puis présenter au lecteur, plusieurs remarques qui sont déduites de ce qui précède. Elles mettent en évidence les principes fondamentaux du rhythme grégorien, et leur simplicité n'est pas, je pense, pour nuire à leur certitude. Il y a longtemps que j'ai entendu dire à Dom Pothier : « Je voudrais faire une méthode d'après M. de la Palisse ; par exemple, le premier principe serait : Il faut commencer par le commencement et finir par la fin... etc. » C'est aussi plaisant que vrai ; car plus on approfondit une science, plus ses principes se simplifient.

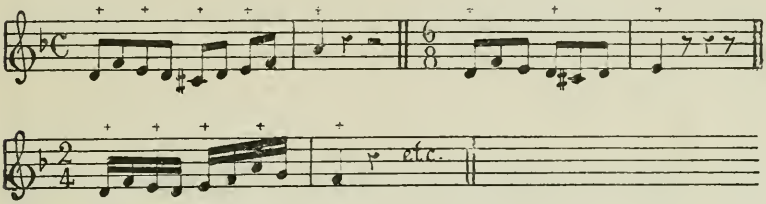
I. — *L'*arsis *coïncide toujours avec l'accent du mot, et la* thesis *avec sa finale.* En effet, si l'accent rend la syllabe forte, et si, d'autre part, l'*arsis* est le temps fort (comme il sera démontré au chap. suivant), il y a donc entre eux affinité naturelle.

Quant à la syllabe finale du mot, elle finit le mot comme la *thesis* finit le rhythme ; et l'une et l'autre sont faibles. Il n'est pas ici question des mots exceptionnellement accentués sur leur finale.

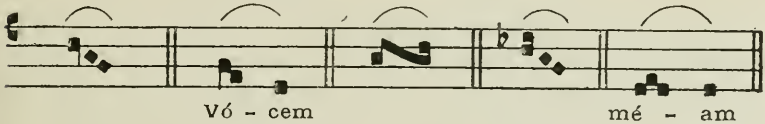
II. — *Tout neume qui forme un rhythme distinct*, a l'*arsis* et la *thesis*, comme l'ont tous les mots formant un sens distinct par eux-mêmes et qui, pour ce motif, sont accentués.

Généralement l'*arsis* est sur la note initiale du neume, (la subdivision avec anacrouse est la seule exception), et la *thesis* est sur la finale.

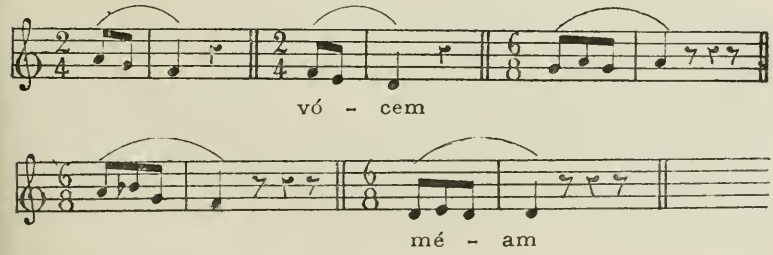
III. — *Quand un temps rhythmique (ou subdivision de temps) comprend deux ou trois notes, celle qui est au frappé du temps (ou de la subdivision) est partie forte du temps dont les autres notes sont la partie faible.* C'est naturel, puisque l'attaque du temps porte sur cette note. Tout musicien connaît le même phénomène en musique mesurée. Ainsi dans cet ex. :



Les notes marquées d'une + sont parties fortes du temps et les autres, parties faibles. Pareillement dans les ex. ci-dessus, nous retrouvons cette distinction.



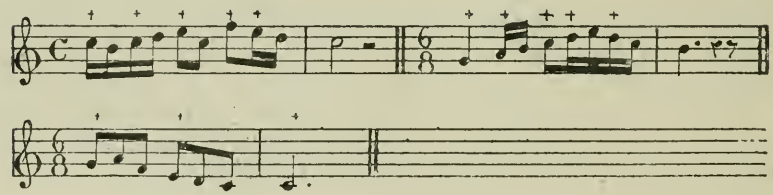
Leur effet d'exécution sera identique à ce que donnerait :



La traduction en notation musicale de ces courts fragments, n'a d'autre but que de préciser l'effet d'exécution indiqué par ces mots : *partie forte et partie faible* du temps.

IV. — *L'*arsis *est le seul temps fort ; il a l'accent principal, et l'attaque des anacrouses ou la reprise du mouvement aux subdivisions ne sont que des accents secondaires* (1).

C'est encore une de ces lois que tout musicien connaît. Ainsi jamais bon exécutant n'assimilera la subdivision d'un temps à l'attaque de ce temps, ni l'accentuation du temps fort à celle du temps faible, laquelle est secondaire. Celui qui accentuerait de la même manière les notes marquées d'une croix dans l'ex. ci-dessous, commettrait une faute et changerait une mesure à 4 temps en $^2/_4$; et celle de $^6/_8$, en $^3/_8$.



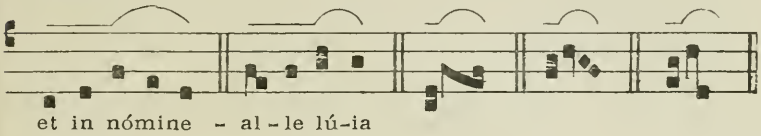
De même, en chant grégorien, si vous accentuez la subdivision d'un neume à l'égal de l'attaque de son *arsis*, vous ne sauvegardez pas assez l'unité du neume et vous faites croire à l'existence de deux neumes. L'accent fait l'unité du mot, et l'*arsis* (qui est l'accent rythmique) fait l'unité du rhythme et du neume. Il groupe les notes, comme

1. Aucun musicien, je pense, ne se méprendra sur la valeur de ces mots : temps fort ou faible, partie forte ou faible du temps. L'accentuation ou l'attaque qui les distingue n'est pas fort tranchée, sauf des causes spéciales ; sinon une exagération même légère conduirait à la caricature. Il faut aussi éviter avec soin d'attaquer la 1re note d'un temps fort et de faire les autres notes sensiblement faibles. La force persévère quoique en s'épuisant, dans toute la durée du mouvement et affecte toutes les notes du temps. Le contraire ne serait ni beau, ni naturel. C'est moins du reste la force d'attaque ou la faible sonorité qui caractérisent le temps fort ou le faible que l'élan et la chute du mouvement rythmique, dont la force ou la faiblesse sonore n'est que la résultante.

l'accent du mot groupe les syllabes. Les accents secondaires, des deux côtés, doivent rester tels, et laisser dominer l'accent principal.

Je vais rappeler en détail les diverses applications de cette loi si importante.

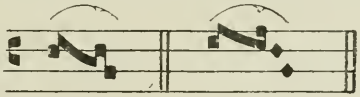
Dans ces exemples :



l'accentuation de l'*arsis* sera légèrement plus sensible que celle de la note initiale de l'anacrouse. L'accent tonique du mot aide à observer cela très naturellement.

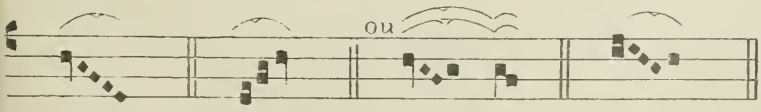
Les subdivisions des rhythmes composés prêtent à la même observation.

Quant aux neumes conjoints, la subdivision doit être douce ; aussi désormais je ne noterai pas deux rhythmes, mais un seul avec subdivision, comme on le voit ci-dessous:



On peut, avec la main, ne marquer que le mouvement principal, sans indiquer sa subdivision ; si on le fait cependant, le mouvement de la main doit être petit, à l'instar des lignes qui subdivisent la grande courbe. Cette reprise de voix doit être *sostenuto*, c'est-à-dire, douce.

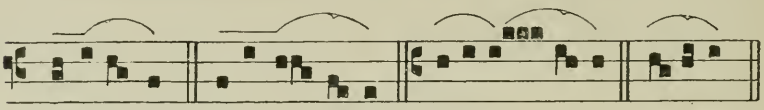
La subdivision des neumes par contraction est dans le même cas. Voici des ex. de subdivision à l'*arsis* du rhythme :



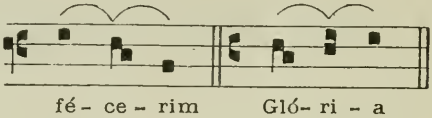
Je n'indiquerais avec la main que le rhythme, en suivant la grande courbe, et je laisserais la subdivision se

faire naturellement et doucement à l'endroit indiqué, sans geste de la main, s'il n'y a pas nécessité.

Cette loi trouve une application remarquable sur les pénultièmes, dites brèves, qui n'ont que deux notes. Ex. :

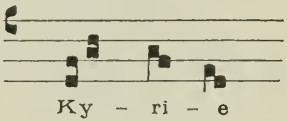


Ces syllabes pénultièmes, en effet, que l'on dit brèves, en réalité sont *atones ;* une *arsis* contractée tombant sur elles,



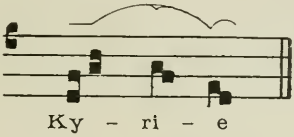
les accentuerait contre nature. Elles ne peuvent donc que rentrer dans le rhythme, en subdivisant l'*arsis* par le groupe qu'elles portent. Mais cette subdivision doit garder ce caractère, et je ne la marquerais pas ; car l'articulation de la syllabe et la vocalisation du neume l'exécutent naturellement. Je me bornerais à indiquer le rhythme de l'*arsis* à la *thesis.* Ceux qui s'élèvent avec force contre ces syllabes chargées de notes, n'ont pas fait attention à cette loi importante, et j'avoue que l'exécution maladroite qu'on en fait est insupportable par son accentuation contre nature. Elles produisent un effet bien différent, si l'on observe la loi que je viens de formuler.

Souvent il arrive que ces pénultièmes se présentent ainsi après un neume offrant déjà une subdivision :



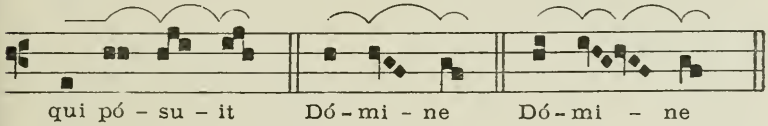
On comprend qu'il est difficile et peu naturel de donner

un mouvement rhythmique d'un élan suffisant pour embrasser deux subdivisions. L'exécution sera plus aisée, si vous regardez comme anacrouse les deux premières notes du mot : *kyrie*, et commencez l'*arsis* au *sol ;* c'est d'autant plus facile que l'on exécute naturellement ce groupe en *crescendo.*



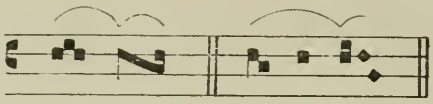
Cette manière d'exécuter peut être généralisée pour tous les cas analogues.

Tout ce que j'ai dit ici, au sujet des pénultièmes ne regarde que le cas où elles portent un groupe de 2 notes. Avec 3 notes et plus, nous sommes dans le chant neumé ; et les lois du chant syllabique perdent de leur prépondérance devant celles de la mélodie, qui devient alors dominante. Je marquerai donc comme il suit le rhythme des passages suivants :



non sans observer encore que, même en ce cas, le neume placé sur la pénultième du mot, n'a pas la force d'attaque qui convient à la syllabe accentuée.

Il nous reste à voir la subdivision de la *thesis* (27). Le temps de *thesis* est le temps faible, par rapport à l'*arsis*. Sa subdivision s'en ressentira, et l'*arsis* du neume qu'elle forme n'aura pas l'importance de celle du temps fort ; son attaque sera plus douce. Ex. :



nó – bis Dómi – ne

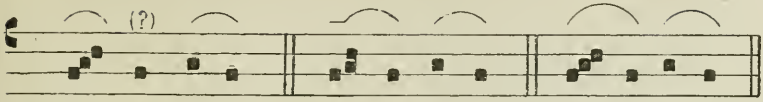
Mais je ne pense pas que cette loi puisse s'appliquer aux *thesis féminines*. Généralement leur 1re note est accentuée d'une façon naturelle qui s'explique par ce fait que la dernière note est au contraire plus faible. Très souvent aussi cette première note a un caractère d'appoggiature qui fortifie encore plus cette accentuation.

Plusieurs causes analogues peuvent aussi rendre plus expressive, et partant plus forte, l'accentuation des neumes de 3 et 4 notes sur les *thesis ;* c'est pourquoi, en résumé, je crois qu'il suffira d'observer la différence d'éclat qu'il y a entre le neume d'une syllabe accentuée et celui d'une syllabe qui ne l'est pas, sans qu'il soit la peine de s'embarrasser d'une règle spéciale pour ces *thesis* subdivisées. Aussi marquerai-je leur rhythme sans aucune indication particulière.

V. — *Le rhythme fait l'unité du mot ou du neume.* Cette loi capitale donne lieu à des applications importantes que l'on peut formuler diversement selon qu'on envisage les mots ou les neumes ; mais ce n'est toujours que l'application de ce principe.

Dans les mots, *jamais une thesis ne doit précéder immédiatement la syllabe à laquelle on passe*, parce que l'intime liaison des syllabes, qui fait l'unité du mot, s'obtient en les embrassant toutes dans le même rhythme, ou en unissant une syllabe qui vient à la précédente dans le même rhythme par contraction.

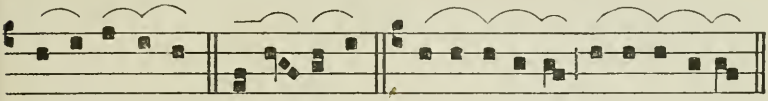
Faute d'observer cette règle, on fait des coupures ou des associations de syllabes fort malencontreuses. Ainsi, on entend généralement chanter : « Ah ! malheur ! vrai corps né de la Vierge Marie ! » — *Ah ! vœ ! verum*, etc., parce qu'on rhythme comme dans l'ex. 1 ci-dessous, au lieu de faire comme dans l'ex. 2 ou 3.



1. A – ve vérum. 2. A – ve vérum. 3. A – ve vé – rum

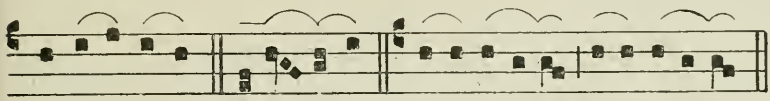
La seconde manière est préférable.

On chante encore souvent :



Tu sólus Sánctus. Aspér–ges me. Párce, Domine, párce, pópulo

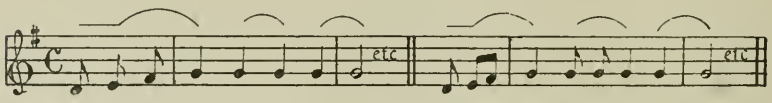
au lieu de :



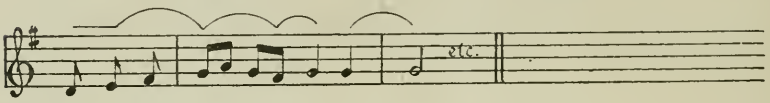
Tu sólus Sánctus. Asperges me. Párce, Dómine, párce, pópu–lo

ce qui éviterait d'entendre : *Tu so - lus Sanctus = Asper - ges me ; Parcedo - parcepo*, etc. Les fautes de ce genre sont innombrables ; dans les cantiques en langue vulgaire, ils fourmillent. C'est pourquoi plusieurs publications récentes ont essayé d'y remédier. Qui ne connaît l'inévitable « Esprit-Saint de - scendez en nous ». Quelques-uns, pour corriger cette malheureuse coupure, s'efforcent de se cramponner à une petite pause après le mot : *Saint*. — Vains efforts ! le mouvement rhythmique, dans son irrésistible unité, les emporte jusqu'au terme, à la *thesis*, sur la 1re syllabe de : *descendez ;* et ils n'aboutissent qu'à l'interrompre brusquement, comme par un hoquet. Bon gré, mal gré, il faut *scinder*, et chanter : « Esprit-Saint dé... » — Je serais désolé de contribuer à améliorer tant soit peu cette billevesée musicale en forme de marche guerrière, si mal faite pour prier, et qu'on a depuis longtemps le mauvais goût de propager, sous prétexte d'invoquer l'Esprit-Saint. Je n'ai assurément nul souci de ces mélodies bouffonnes ou théâtrales ou de romances qu'on a eu l'idée carnavalesque

d'adapter aux cantiques ; mais je prends thème d'un exemple bien connu pour montrer que le rhythme doit unir les syllabes d'un même mot. Ainsi au lieu de chanter comme dans l'ex. 1 ci-dessous, on doit le faire comme dans l'ex. 2 ou 3.



1. Esprit-Saint descendez en nous. 2. Esprit-Saint descendez en nous



3. Es-prit-Saint descendez en nous.

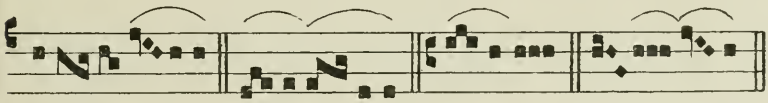
Le 3e ex. offre une variante mélodique ; mais elle sert à démontrer que jamais la note qui précède une syllabe d'un mot (sauf la première) ne doit être une *thesis*.

Quand on applique la loi qu'énonce ce paragraphe à l'exécution des neumes vocalisés, on peut dire que : les *sons qui composent le neume doivent être liés ;* le *legato* est l'expression vocale et matérielle de la continuité du mouvement rhythmique. Toute reprise d'attaque forme subdivision et brise cette continuité. Voilà pourquoi elle ne doit avoir lieu que si le neume lui-même offre une subdivision, soit par les anacrouses, soit autrement, comme nous l'avons vu. Mais il ne s'agit là que d'une subdivision ; aussi la reprise d'émission de voix correspondant à celle du mouvement, est-elle légère, douce, *sostenuto*. Le *legato* n'est pas absolu ; mais il n'est pas entièrement interrompu ; il faut qu'on sente que l'on est dans le même neume, groupant les notes et les subdivisions sous une même *arsis*. C'est ce que j'ai fait observer en parlant des subdivisions (32).

Maintenant, j'espère, le lecteur saisira la parfaite correspondance qu'il y a entre la notation et l'exécution, et la valeur de celle-là au point de vue du rhythme. On a ici

un excellent point de vue pour apprécier le chant grégorien restauré et sa différence d'avec le plain-chant moderne.

VI.—*Un temps rhythmique, ou sa subdivision, n'a jamais plus de 3 notes; et avec quatre, il y a subdivision.* C'est ce qu'on a pu observer; et nous avons eu occasion de constater cette loi avec plusieurs de ses applications. Il se présente cependant une exception. En musique, on a les triolets, où 3 notes n'occupent que la durée normale de deux. Il est encore plus facile, dans le rhythme oratoire, de passer un peu plus vite sur quelques syllabes de manière à ne pas retarder la cadence rhythmique au delà du moment que désire l'oreille. Ainsi, dans le rhythme libre du chant grégorien, on trouve 3 notes ne comptant que pour deux. Ex. :



Ces exemples offrent les cas principaux où se trouve cette exception. Ce sont des passages, où la mélodie est coulante et facilite une certaine légèreté d'exécution. Ainsi, sur *meditatio*, l'*arsis* du dernier rhythme comprend 4 notes, car la *thesis* ne peut tomber sur la syllabe : *ti*, mais seulement sur la finale. Une subdivision faisant l'*ut* anacrouse et le *si* arsis, semble moins naturelle que l'application de cette exception ; car la voix coule aisément sur cette série descendante et par degrés conjoints. — Mêmes réflexions, au sujet des deux cas que présentent *plenitudinem* et *natus est*. Dans ce dernier ex., le verbe s'unit trop intimement au participe pour ne pas les considérer comme ne faisant qu'un tout. Enfin sur : *omnes*, il ne devrait y avoir, d'après ce que j'ai dit (16), après la *thesis* d'un temps, qu'une *arsis* de 2 notes ; mais l'exécution du *strophicus* laisse une certaine latitude ; de telle sorte que ses 3 notes n'occupent guère que la durée de deux.

ARTICLE III. — Neumes d'ornement.

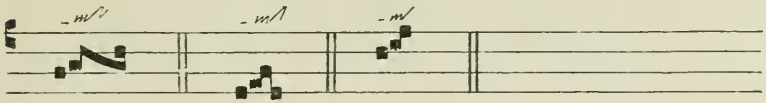
On appelle *neumes d'ornement* des neumes qui s'exécutaient avec une petite fioriture ou ornement, telles que le *vibrato*, l'appoggiature, etc. L'étude de ces neumes est une partie fort délicate. Avant tout, il faut se rendre compte du but que l'on poursuit. Il ne saurait être question de les rétablir tous absolument dans l'exécution. Bien qu'ils soient naturels et même simples, comme nous le verrons, je crois qu'en leur qualité d'ornements du chant, on peut leur appliquer dans une certaine mesure ce que Méreaux, Marmontel et autres, ont enseigné des ornements dans la musique de clavecin. Leur restauration absolue n'est pas nécessaire à la substance de la phrase, ni même à son caractère esthétique; peut-être même (ceci ne regarde que quelques-uns d'entre eux) serait-elle déplacée et nuisible. J'en verrais une raison grave ; c'est que ces ornements peuvent en eux-mêmes être d'une exécution facile, plus facile même que le trille, le tremblé et autres fioritures de la musique ancienne, mais rester pour beaucoup de chantres, d'ailleurs habiles, une difficulté relative. Plus encore leur exécution peut-elle devenir un embarras sérieux pour une masse chorale. Or une mauvaise exécution les rendrait insupportables.

Alors vous les supprimez ? — Ah ! c'est ici le nœud de la question. Supprimer quoi ? Le neume orné lui-même ? C'est impossible, car il fait partie intégrante de la phrase. — Est-ce l'ornement ? Mais que deviendra le neume sans l'ornement ? Que doit-il rester, ou qu'est-il radicalement, *surtout au point de vue rhythmique ?* Car si utile et si intéressant qu'il soit de rechercher les intervalles dont se composent ces neumes, il est bien plus utile de connaître leur caractère rhythmique. Il importe peu en somme que dans tel ornement on fasse entendre une petite note d'agrément au-dessus, au lieu d'une au-dessous; qu'on mette deux notes au lieu de 3 dans une fioriture. On peut

en cela se tromper ; mais ni la substance de la phrase, ni le caractère de la mélodie n'en seront altérés ; tandis que si, au lieu d'une *arsis*, vous mettez une *thesis*, vous risquez de couper la phrase, de scinder les mots, ou encore d'altérer les proportions du rhythme en déplaçant les temps forts. Cherchons donc de quels intervalles se composent les neumes d'ornement, mais étudions aussi et surtout leur caractère rhythmique, afin de le conserver dans la formule radicale que l'on voudrait y substituer.

§ I. *Du quilisma.*

Le *quilisma* est représenté dans la notation guidonienne par une note dentelée ; c'est la traduction de la triple sinuosité qui l'exprime dans la notation neumatique.



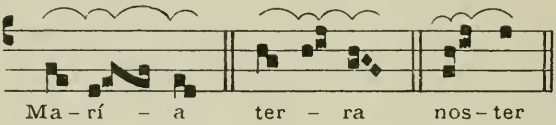
Tous les auteurs se sont accordés à dire qu'il y avait là une note tremblée, une liaison trémulée entre deux notes principales. On conçoit en effet qu'en s'appuyant sur une note pour en atteindre une autre distante d'une tierce, la voix fasse entendre une liaison qu'il est facile d'orner. Est-ce le trille ? est-ce le *grupetto ?* J'avoue que ces ornements (le trille surtout) me semblent un peu recherchés ; mais il importe assez peu; car où sont les chantres, même parmi nos meilleurs, qui peuvent triller? Et pour le chant en chœur, il n'y faut pas songer. Quelle exécution faire alors du *quilisma ?* Pour répondre, il faut examiner soigneusement les passages où il est employé ; parce que tout ce qui a été dit jusqu'ici est bon, mais ne suffit pas. Or en regardant les manuscrits, nous remarquons ce qui suit :

1° La note qui précède la liaison est appuyée ; c'est ce qu'indique le trait — remplaçant le point.

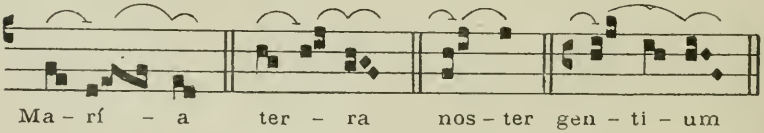
2° Cette note appuyée et un peu renforcée, qui sert de point de départ au *quilisma*, est préparée par le ralentissement du groupe qui précède ; car les manuscrits marquent généralement une *clivis* longue ⊼ ; et s'il s'agit de deux notes ascendantes, on lit = (1).

3° En examinant le contexte et le mouvement du rhythme on peut conclure que la note de liaison, cette note tremblée qui est dite *quilisma*, ne peut tomber qu'à la partie faible du temps.

4° Enfin que la note qui suit le *quilisma* est parfois une *arsis*. Voici le rhythme de quelques passages où se trouve cet ornement.

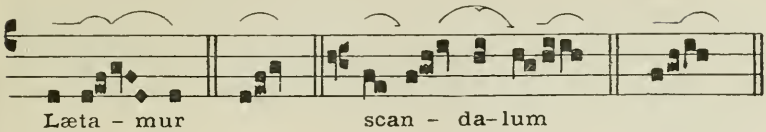


Par raison de commodité, je supprime l'indication d'un de ces mouvements rhythmiques, et la main restera abaissée sur la note qui précède le *quilisma* pour ne se relever qu'à l'*arsis* suivante. Ex. :

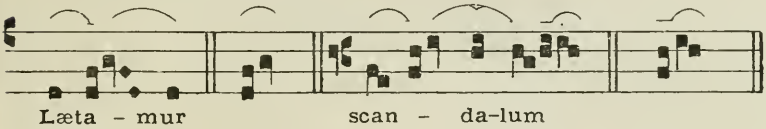


Il y a des cas où l'on peut traiter le *quilisma* comme une simple liaison entre 2 notes formant *podatus*. Ex. :

1. Je signalerai en cette occasion comment les lois du goût naturel se retrouvent identiques à toutes les époques. Rapprochez de l'exécution préparée et ralentie de cet ornement les avis que donnent Marmontel (*Conseils à un professeur de piano*) et les autres maîtres. Ils recommandent une exécution posée des ornements pour éviter la précipitation qui amène la sécheresse. L'école de chant de St-Gall enseignait donc comme le Conservatoire de Paris.

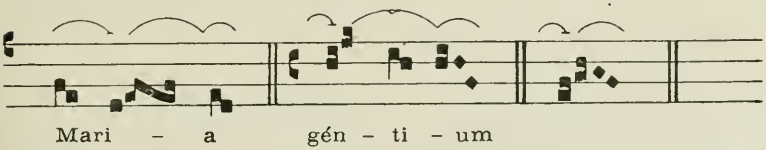


On rhythme comme s'il y avait :



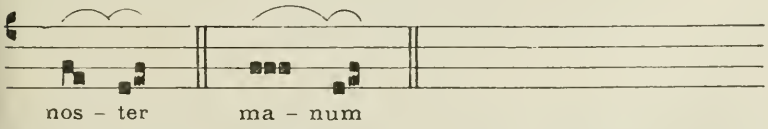
Souvent, en certains cas, les manuscrits eux-mêmes suppriment le signe du *quilisma* et la note elle-même, en écrivant un simple *podatus*. C'est, du reste, une variante bien légère, et qui reste peu sensible dans le mouvement de l'exécution. Il suffit encore de comparer les deux lignes ci-dessus pour voir que la seconde donne la forme naturelle de chaque fragment, et que le *quilisma* n'est là qu'un ornement très accidentel qu'on peut enlever *ad libitum*.

Au contraire dans ces fragments,



vous êtes amené naturellement à l'*arsis* après le *quilisma*.

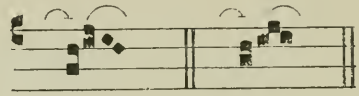
Il est bien clair que quand la note qui suit le *quilisma* finit un groupe ou un membre de phrase, elle ne porte plus *arsis* mais *thesis*. Ex. :



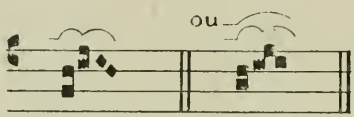
J'observerai que la note précédant le *quilisma*, par son *rinforzando*, ou appui de la voix, et la note tremblée qui

la suit comme note faible, a le caractère d'une *thesis* contractée avec *arsis*. Or il arrive que ces notes allongées et renforcées ont une importance qui domine celle de la note précédente.

Ainsi :

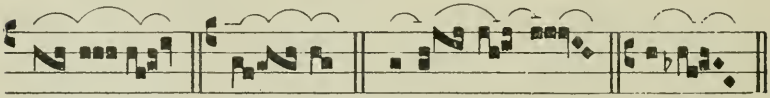


peut très bien se rhythmer par équivalence :



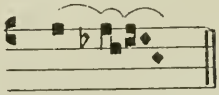
parce que dans les passages avec *quilisma* comme dans ceux des neumes adjoints, l'*arsis* qui précède soit la note appuyée, soit la double est affaiblie à l' instar d'une anacrouse.

On peut donc conclure que dans le *podatus* ou la *clivis* précédant le *quilisma*, la première note est anacrouse ou petite note faible, comme l'appoggiature douce, ainsi que le montrent les cas suivants.



Domi - ne tu - a judi - ci - um récti

Il serait en effet fort gênant de rhythmer :



recti

Cette *clivis* portant coup sur coup sur chacune de ses notes 2 *thesis* contractées, il en résulte un effet embarrassé et gauche. La 1re note de la *clivis* est en ce cas comme

une petite note précédant la note réelle. On comprend aussi comment le ralentissement soit marqué soigneusement par les manuscrits ; car si on l'exécute tant soit peu vite, il n'y a plus de charme et le rhythme semble écourté.

Cette première note de la *clivis* sera donc englobée comme note faible dans l'*arsis*, et la *thesis* contractée tombera sur la note qui précède le *quilisma* et qui est appuyée ou renforcée. Il faut éviter cependant de trop allonger cette dernière, mais lui donner naturellement un peu d'ampleur.

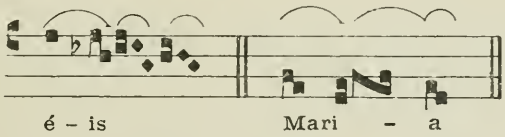
En résumé, je propose pour l'exécution pratique du *quilisma :*

a) d'appuyer la note qui précède la note tremblée ;

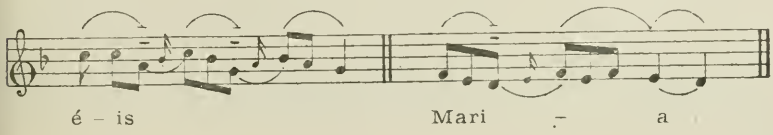
b) de ralentir un peu le neume qui précède ;

c) si c'est un groupe de 2 notes *(clivis* ou *podatus)* auquel est immédiatement soudé le *quilisma*, la 1re note de ces groupes est faible et comprise dans l'*arsis* précédente ;

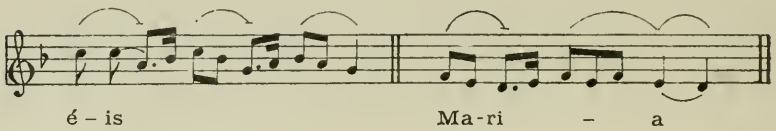
d) quant à la note tremblée elle-même : 1° Ou de considérer la note dentelée comme une note ordinaire placée à la partie faible du temps dont la note précédente est la partie forte. Ex. :



2° Ou, si l'on veut mieux garder le caractère de cet ornement, il faut appuyer sur la note qui précède la note dentelée et glisser un peu plus légèrement sur celle-ci, en ayant soin de rallentir le neume qui précède, comme s'il y avait. Ex. :

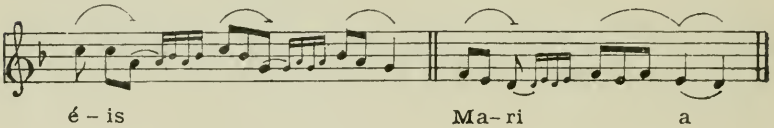


Un chœur aussi bien qu'un soliste peut chanter ainsi. Le trait — marque une petite prolongation ou appui, et la petite note indique l'exécution légère que l'on fait naturellement en glissant d'une note à une autre. L'effet d'exécution équivaut à :



Mais pour éviter toute idée de notation proportionnelle et toute raideur dans l'exécution, je préfère indiquer l'appui ou prolongement par le — plutôt que par une note pointée.

3° Enfin si le soliste chanteur ou instrumentiste veut orner cette petite note (la note dentelée) d'un battement, il atteindra une exécution aussi parfaite que possible. On pourrait la représenter ainsi :



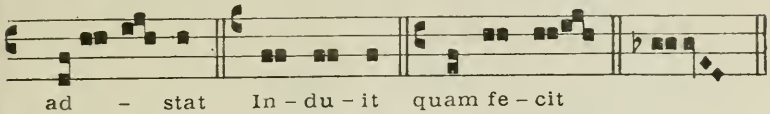
Ce mode d'exécution semble en effet traduire exactement le *–w* des manuscrits.

On est toujours libre de s'en tenir à l'une des deux premières manières indiquées auparavant ; mais il n'y a aucun inconvénient, si l'on adopte en chœur la seconde manière, à laisser les instrumentistes, qui accompagneraient le chant, exécuter le petit battement ou la petite broderie que j'ai tout à l'heure proposée.

§ II. *Distropha et tristropha.*

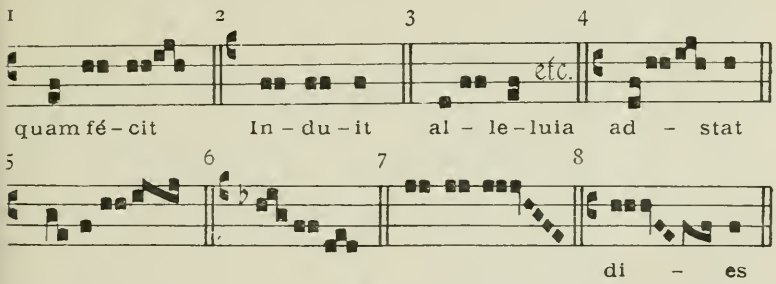
Le *distropha* est noté dans les manuscrits à neumes par ''. Le *Liber Gradualis* le reproduit, comme les ma-

nuscrits guidoniens, par un groupe de 2 notes carrées à l'unisson et distinct des neumes précédents ([1]). Ex. :



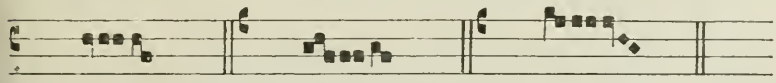
Le *distropha* se différencie donc 1° de la double note qui traduit le *trigon* ; 2° de la double note formée par des neumes adjoints ;

Étudions donc la nature du *distropha*, en prenant pour thème, les exemples suivants :

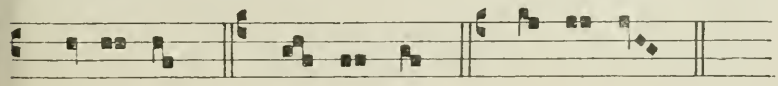


Cette double note ici n'est pas évidemment une simple tenue, une note seulement d'une durée environ double. La notation neumatique, en ce point plus parfaite que la guidonienne, marque une sorte de *vibrato*, de répercussion du son, et tous les théoriciens ont ainsi interprété le

1. On rencontre assez fréquemment des passages comme ceci :



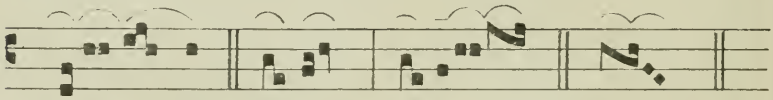
où il faut avoir soin de démêler pour le rhythme, les divers groupes qui les composent. En règle générale, vous avez là un *distropha* (ou *tristropha*) entre deux neumes.



distropha. On peut facilement s'en rendre compte, en examinant la place de cet ornement.

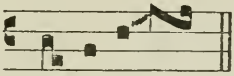
Les exemples 1, 4, 5 et 6 offrent un cas intéressant de son emploi. La mélodie monte rapidement dans les cordes élevées. Or la sûreté d'intonation, autant que le caractère esthétique du chant liturgique, demandait que cette ascension fût modeste *(ascensiones pudicæ)* ; de même que dans l'ex. 6, la descente, pour les mêmes motifs, ne se fait pas d'un bond *(descensiones temperatæ).* Cette note double sert d'appui à la voix, partage en deux son ascension ou sa descente et lui donne sécurité. Mais quel chanteur, tant soit peu doué de sens musical, n'attaquera pas cette note d'appui, si naturellement amenée et si utile, d'une façon un peu animée et vibrante ?

Il ne s'agit pas de s'y reposer, mais de faire de cette note d'appui une sorte de tremplin, pour que la voix s'élance plus loin. Analysez maintenant cette attaque, que vous vibrez d'instinct, vous y trouverez une note un peu prolongée par un petit appui, et une inflexion de voix voisine de la note réelle ; mais il vous sera bien difficile de décider quel intervalle produit cette attaque vibrée. Parfois, il semble être supérieur, et, en d'autres cas, inférieur à la note réelle. Aussi a-t-on traduit cette inflexion qui ne forme pas un intervalle juste, par l'unisson, et quelquefois par la note supérieure ou inférieure. Ex. :



En comparant ces exemples aux mêmes donnés plus haut, on voit que le n° 4 est identique. Le n° 5 est traduit d'abord par une petite note inférieure placée comme appoggiature faible avant la note réelle. D'autres fois (et ce cas est remarquable), la voix attaque la note réelle d'abord; et, la reliant par un *glissé* ou *lié* au groupe suivant, englobe

dans cette liaison la seconde de ces deux notes unissonnantes, comme s'il y avait un *quilisma*, mais sans battement : Ex. :



De là vient que ce *ré* étant englobé dans la liaison, le notateur ne l'a pas regardé comme une note réelle et ne l'a pas toujours indiquée.

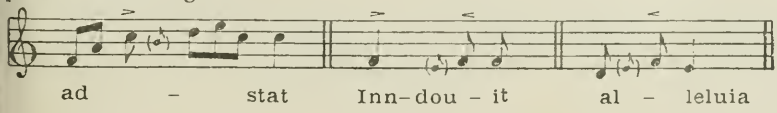
Enfin l'ex. 8 nous fait voir le *distropha* adjoint à un neume et traduit par une légère inflexion de sa note dernière.

Sur les mots : *induit*, *alleluia* (ex. 2, 3), le compositeur, soit pour donner de l'ampleur à sa période rhythmique, soit pour un autre motif, a usé d'autant plus aisément du *distropha* que la prononciation de la diphthongue ou des doubles consonnes le favorisait. *(Inndouit*, *allelouia.)* Cette circonstance se retrouve aussi dans *fecit (fetchit)*. Sur *inndouit*, la succession des 2 *distropha* sur une même note doit être sans doute très légère, très coulante. Je propose donc en pratique les indications suivantes :

1° On évitera de mettre sur le *distropha* une *thesis* simple, qui arrêterait le mouvement et désunirait le sens des parties de la phrase. A plus forte raison, évitera-t-on de le faire suivre d'une pause ou d'une respiration ; car il est essentiellement une note de liaison (excepté quand il finit un membre de phrase et précède une barre).

2° L'attaque du *distropha* sera légèrement expressive, par une sorte de *cresc.* < ou de *decresc.* > ; la différence est peu sensible [1] ; ou, si l'on veut, par une petite note d'agrément inférieure à la note réelle.

1. Ce petit *cresc.* ou *decresc.* arrive assez bien à simuler et même à faciliter le ½ ton, soit avant, soit après la note réelle. Pour l'instruction des maîtres de chœur, je puis noter ainsi les exemples cités, qui peuvent servir de modèles pour les cas analogues :

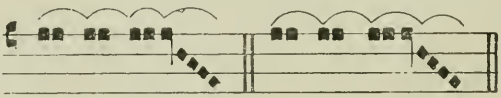


De la sorte, le mouvement rhythmique se reportera sur le neume suivant, et le *distropha aura toujours arsis.*

3° Il faut bien veiller à ne pas donner à cette note double une durée trop grande. Généralement on a tendance à exagérer la valeur des notes doubles et triples que présente la notation guidonienne ; et l' habitude qu'on a de marquer d'un coup chaque note du chant moderne permet difficilement qu'on se rende compte de la durée de 2 ou 3 notes dans une *arsis.* Mais il faut ici encore plus y faire attention, car ces 2 notes d'un ornement coulent d'une façon plus naturelle. Il y aurait moins d' inconvénient à abréger qu'à augmenter la durée du *distropha.* Ne pensez qu'à une seule note où la voix s'appuie un peu, le temps de faire une légère flexion de la voix (en cresc. ou dim.), et vous obtiendrez la durée convenable.

Le lecteur ne se méprendra pas sur l'exécution de l'ex. 8. La distance qui sépare les *distropha* est mise pour les distinguer aux yeux, mais n' indique pas une *thesis* de 2 temps, entre chaque *distropha.* On chantera donc :

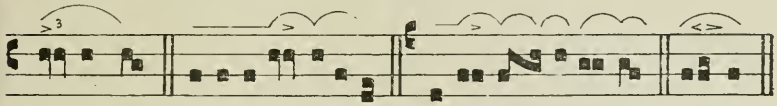
Autre manière peu différente plus conforme au nuances des ms.



J'attaquerais ces *distropha* en >. La reprise d' attaque doit être douce à chaque *arsis*, autrement la vocalisation de ces neumes unissonnants serait désagréable et dure. C'est affaire de goût et d'oreille.

= *Des doubles* virga. La double *virga* des manuscrits *77* est traduite tantôt par ¶¶ , tantôt par ▪▪ , comme le *distropha.* L' inconvénient n'est pas grand, car la pratique ne saurait en être gênée. La double *virga* indique une note

tenue[1] dans des circonstances analogues à celles du *distropha*. Le plus souvent elle assure le mouvement et l'intonation au début des morceaux.



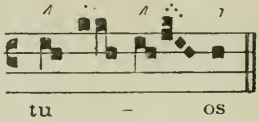
Ainsi l'articulation de : *moultiplicabitour*, avec les deux consonnes *l* et *t*, et la prononciation de: *irreprehennsibilis*, allongent un peu la note. Qu'il y ait là *distropha* ou double note seulement, cela dépend du chanteur ; mais que vous fassiez l'un ou l'autre, on comprend que la nuance sera insensible et la différence de nulle portée sur l'exécution, comme sur la marche de la phrase. Ce qui importe, c'est de voir que ces doubles notes ne comportent pas de *thesis* simples, sous peine d'arrêter le rhythme et le sens mélodique. Partout on fera donc comme pour le *distropha*, et on mettra une *arsis* simple ou contractée dont la *thesis* se reportera sur le neume suivant, ainsi que le montrent les ex. précités.

Je me rappelle encore les embarras que me causait ce début du Graduel des Apôtres : *Constitues eos*, lors de mes premiers essais de chant grégorien à la maîtrise de St-André de Niort. Ignorant encore la théorie du rhythme, je faisais chanter, comme d'autres auraient fait; et Dom Pothier ou Dom Schmit, de si chère mémoire, me disaient que « ce n'était pas cela ». Ils reprenaient le passage, et j'entrevoyais bien qu'il y avait une différence. « Pourquoi et comment n'était-ce pas cela ? » Cette question restait sans réponse des deux côtés, jusqu'à ce que l'analyse plus stricte et plus approfondie permit de formuler la loi que nous venons d'appliquer.

1. Car la notation neumatique ni la guidonienne n'exprimant les valeurs de temps, on a usé naturellement de 2 notes juxtaposées pour indiquer une durée plus longue ou une répercussion du son.

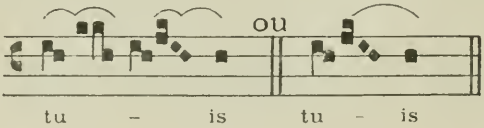
On rhythmera donc les doubles notes ou *virga*, comme nous montrent les ex. ci-dessus et avec un léger *crescendo* ou *decrescendo*. Il est donc évident que c'est légitimement que le *Liber Gradualis* a simplifié l'exécution, en notant pareillement la double *virga* et le *distropha* dans plusieurs circonstances.

Cette simplification a été étendue au *trigon*. Les manuscrits neumatiques donnent pour cet ornement un neume en points dont le 1er est un peu inférieur au second. La notation guidonienne a traduit ces 2 premières notes tantôt par l'unisson et tantôt par le demi-ton inférieur. Ex.:



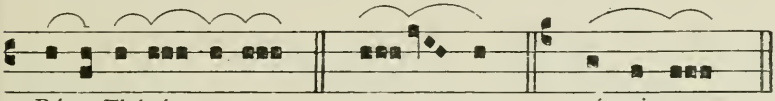
Cette différence ou cette variante vient toujours de l'incertitude où est l'oreille d'apprécier l' intervalle formé par l'attaque *vibrato*. La note d'agrément devrait ici précéder la note réelle et avoir une valeur rhythmique faible, comme celle d' une petite note en musique, ou d'une appoggiature faible; et l'*arsis* porterait donc sur la seconde note.

En pratique, cette nuance rhythmique ne peut se réaliser, quand les 2 premières notes sont à l'unisson; et elle est, du reste, si peu importante, que son caractère rhythmique sera pleinement sauvegardé, si, comme pour le *distropha* et la *double virga*, on attaque le neume qui traduit le *trigon* avec *arsis* et léger *crescendo*, dans le cas où les 2 premières notes sont à l'unisson. Quand elles sont à un demi-ton, on doit chanter comme pour les groupes ordinaires. Ex. :



§ III. *Du tristropha.*

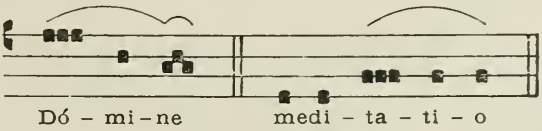
Il est représenté par trois virgules dans les manuscrits neumatiques, et dans les guidoniens par 3 notes carrées, jointes ensemble et formant un groupe distinct : Ex. : . De tout ce que disent les auteurs à son sujet, on conclut que cet ornement est la triple répercussion d'un son. Fort bien ; mais allez faire exécuter cet ornement surtout à un chœur ! En pratique, il faudra observer d'abord que ce neume est un neume de liaison, et ne comporte de *thesis* que lorsqu'il finit un membre de phrase. Ex. :



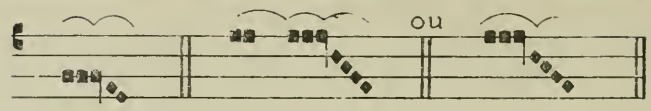
Puis pour éviter une tenue plate de 3 temps qui ressemblerait à une *thesis*, je propose de laisser fléchir légèrement et aussi peu que possible la note du milieu, comme si au lieu de trois *ut* ou de trois *fa*, il y avait *ut si ut*, . ou *fa mi fa*.

Cette flexion, plus ou moins accusée, mais qu'on peut aisément perfectionner, empêchera toujours l'arrêt du rhythme et aidera le chanteur à distinguer légèrement les 3 notes, sans en prolonger outre mesure la durée.

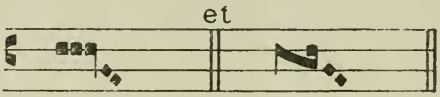
Observons sur ce dernier point (nous l'avons déjà remarqué (39)) que les trois notes du *strophicus* ne comptaient souvent que pour deux; en voici 2 autres exemples:



Enfin, je crois que, dans le cas d'adjonction du *distropha* à un neume commençant sur la même note :

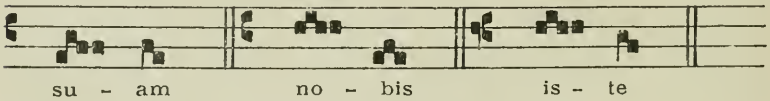


on ferait bien de fléchir un peu la seconde note du *distropha*. Outre les avantages signalés tout à l'heure, on aurait ici celui d'amener très aisément l'*arsis* suivante. Ce mode d'exécution est du reste insinué par les manuscrits, nous l'avons déjà vu, puisqu'ils écrivent :

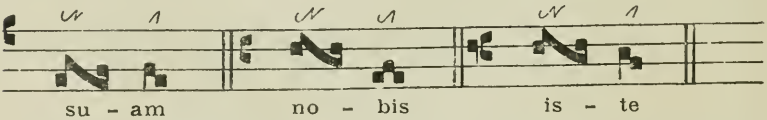


§ IV. *De l'apostropha.*

L'*apostropha* est représenté dans la notation neumatique par une › jointe à un neume ; dans la notation guidonienne elle est traduite par une note ■ jointe à l'unisson de la dernière note d'un neume, généralement un *torculus* ou une *clivis* . Là aussi, les deux notations ont diversement traduit cet ornement, c'est-à-dire tantôt par l'unisson, tantôt par le demi-ton inférieur. Ainsi les passages suivants, que l'on rencontre si fréquemment dans le 4e et le 7e mode et quelquefois le 2me



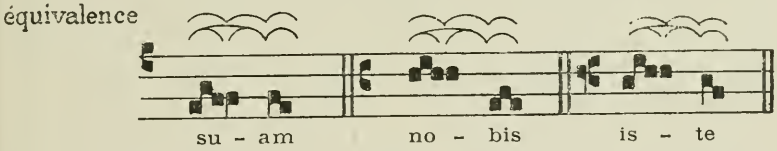
se trouvent également notés comme il suit :



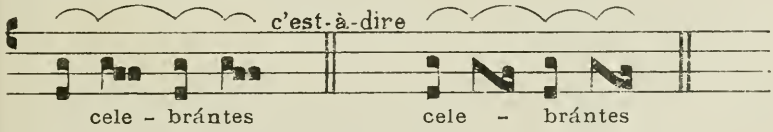
On voit que là aussi, il y avait dans cet ornement une petite inflexion de la voix, que des chantres moins habiles

accusaient davantage par un demi-ton plus franc, lequel passait alors naturellement dans la notation.

En pratique: 1° il faut avant tout éviter de faire entendre une simple note double qui, dans les cas cités plus haut, serait une *thesis* scindant les syllabes d'un même mot. Mieux vaudrait alors, au risque d'écourter un peu le rhythme, ne faire entendre qu'une note et supprimer la seconde. Il serait encore préférable, dût-on donner le demi-ton franc, de chanter comme les manuscrits l'indiquent souvent. Mais, si l'on peut, il faut amener les chanteurs à diminuer autant que possible ce demi-ton ; ceci est d'autant plus aisé que la note qui doit fléchir est *thesis* et ne doit pas être appuyée, mais légèrement émise. Voici du reste le rhythme de ces passages, où la thesis est si rapprochée de l'*arsis* suivante, et l'*apostropha* si unie au neume que cela paraît être une simple subdivision et donne lieu à une équivalence : Ex :

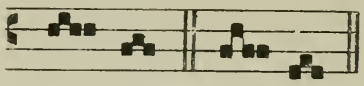


Quand l'*apostropha* est finale, la *thesis* est placée sur la dernière note. L'ex. suivant offre des *apostropha* sans *thesis* et le dernier avec *thesis :*



§ V. *De l'oriscus.*

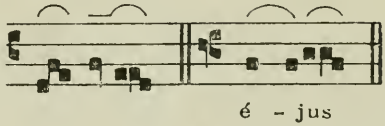
L'*oriscus* ressemble à l'*apostropha*, mais il est placé entre 2 neumes vocalisés, tandis que l'*apostropha* unit des syllabes.



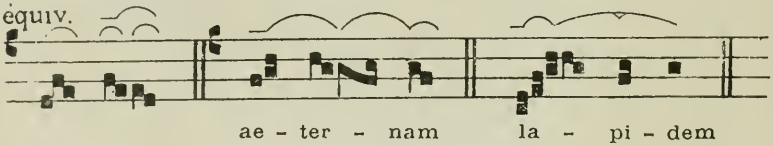
La virgule allongée qui le caractérise dans la notation neumatique indique une liaison. Sur un instrument à archet, en *glissant* pour relier les 2 neumes on obtiendrait sans doute l'exécution parfaite de cet ornement. En pratique on peut très bien faire une tenue même de *thesis* sur cette double note, pourvu qu'on ne sépare pas les deux neumes même par une simple respiration. Une liaison légère, faite avec goût, qui ne serait pas une traînée de la voix maladroite et insupportable, peut être étudiée avec avantage.

§ VI. *Du pressus.*

La notation neumatique marque ainsi le *pressus* ℘. C'est un son appuyé et battu aboutissant à une finale douce, à l'instar des cadences de l'ancienne musique. Depuis longtemps on le rend par une note double ; et, si l'on veut, on peut en orner l'exécution d'un léger > ou *diminuendo*. Ex :

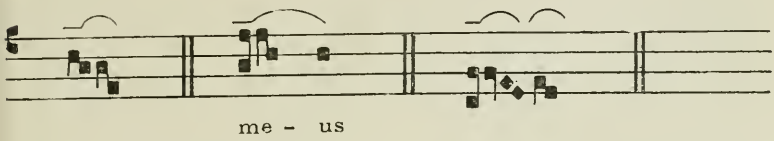


Par équivalence, la notation guidonienne note souvent le *pressus* en neumes adjoints :



Ces derniers fragments offrent un nouvel exemple du cas que j'ai signalé pour le *quilisma*, à savoir : que l'im-

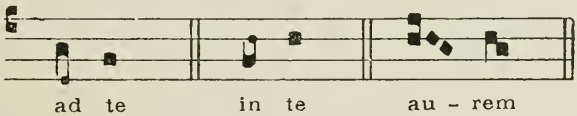
portance des notes doubles et des notes appuyées affaiblit celle des notes qui les précèdent, au point de leur donner le caractère de temps faibles (appogiatures douces, ou encore anacrouses selon les cas). C'est pourquoi, soit qu'ils traduisent le *pressus* ou qu'ils soient réellement neumes adjoints, les passages semblables peuvent toujours se rhythmer ainsi :



En somme, pour exécuter le *pressus*, on n'a qu'à mettre *arsis* sur la 1re des 2 notes à l'unisson, la précédente étant ou anacrouse ou temps faible. Sauf le cas d'une exécution instrumentale, l'utilité et le bon effet du *battement* de la note double ne semblent pas certains ; on peut donc s'en passer.

§ VII. *Des notes liquescentes.*

Ce nom générique désigne des notes marquées par un point dans l'*épiphonus* et le *cephalicus*, et par de petites notes dans l'*ancus*.



Elles peuvent très bien s'exécuter comme notes réelles, au témoignage de Gui d'Arezzo lui-même. On les appelle liquescentes, parce que dans l'articulation de plusieurs consonnes *(ad te)*, ou d'une diphthongue *(allelouia aoutem)*, les organes vocaux exécutent des mouvements qui facilitent singulièrement l'exécution légère de ces notes. Elles ont alors une sonorité plus étouffée.

Ce mode d'exécution n'intéresse ni le rhythme ni le sens de la mélodie ; et il me suffira d'observer que ces notes, étant notes de liaison, sont toujours à la partie faible du temps et ne doivent jamais porter *thesis*.

Je finis cette étude des neumes d'ornements en rappelant ce que j'ai dit au début. Tous ces ornements sont simples et naturels, et proviennent ou d'un fait d'articulation dans la déclamation du texte, ou d'un genre d'attaque qui fait vibrer le son, ou bien encore le fait précéder d'une petite note d'agrément, comme on en rencontre tant, même dans les chants populaires. Il n'est pas besoin, ainsi que le croyait un auteur, du talent d'un Cafarelli pour exécuter ces ornements. En a-t-on dit sur le plain-chant, sur ses beautés supposées et inconnues ! Et quand il y aurait eu toutes les fioritures, toutes les cadences et demi-cadences, tous les pincés et les tremblés ouverts ou fermés de l'ancienne musique, qu'y a-t-il de magnifique dans tout cela ? Est-ce que ces ornements, si parfois ils ont donné de la couleur et du charme, n'ont pas aussi entaché les œuvres d'une certaine époque d'afféterie et de puérilité, au point qu'aujourd'hui on en fait une élimination judicieuse ? Quand donc serons-nous débarrassés des clichés sur le plain-chant pour l'étudier dans sa réalité !

DEUXIÈME PARTIE. — Enchaînement des rhythmes ou de la phrase mélodique et de ses divisions.

En étudiant au microscope un objet quelconque, on en distingue nettement toutes les parties ; mais en ne l'étudiant que de la sorte, on s'exposerait à en avoir une idée fausse, une idée bien différente de celle que l'on aurait par une vue d'ensemble, à l'œil nu. Sans doute alors, ce qu'on a vu au grossissement des verres existe toujours ; mais ce qu'on ne pouvait voir avec l'instrument, c'était l'ensemble et les proportions relatives de chaque partie. Chacune d'elles, isolée dans le champ de l'instru-

ment, était grossie, parfois jusqu'à l'énormité ; à l'œil nu, et dans une vue d'ensemble, nous remarquerons que, si certaines choses restent distinctes, d'autres se combinent, se fondent, s'effacent presque. Ainsi une ligne de points distincts à la loupe, semblera à l'œil nu une ligne continue.

C'est ainsi qu'à la loupe de l'analyse nous avons étudié séparément chaque rhythme. Une étude d'ensemble de la phrase est nécessaire pour ne pas se méprendre sur certaines choses qui pourraient être grossies ou exagérées, particulièrement sur la valeur des *thesis*. Alors les proportions relatives des divisions rhythmiques qu'opèrent ces *thesis* nous apparaîtront ce qu'elles doivent être; et nous comprendrons comment les unes restent plus ou moins sensibles, tandis que les autres se fondent dans le mouvement général et s'effacent, au point de donner lieu pour l'oreille à des équivalences qu'il importe de noter. En musique comme dans le discours, toutes les divisions de la phrase n'ont pas la même valeur. Celles qui distinguent seulement les mots diffèrent de celles que marquent les virgules, les points et virgules, et les points. En musique, l'harmonie aussi bien que la mélodie a des cadences de valeurs diverses (cadence imparfaite, cadence parfaite, etc.) qui distinguent les membres de phrase, les phrases, etc.

Cette partie de la théorie du rhythme a été déjà et maintes fois exposée d'une façon satisfaisante. Les *Mélodies grégoriennes* l'ont traitée très clairement et très largement. Il est à croire que la clarté et la simplicité de ces principes ont dérouté ceux qui s'étaient fait de la science du chant grégorien l'idée d'une forêt vierge, aux fourrés obscurs et impénétrables, hantés de sphinx archéologiques sous forme de neumes. Mais si grand que soit le charme du mystère, ce n'est pas une raison pour traiter de futilités et de fantaisies des principes qui sont anciens, parce qu'ils tiennent aux lois essentielles de l'art oratoire et de l'art musical. Si ces principes n'étaient rien ou étaient faux, ce serait alors à défier qui que ce soit de

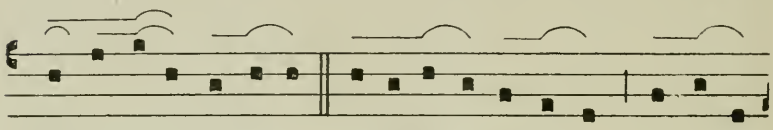
composer ou d'exécuter de la musique ; la musique et le discours n'existeraient plus.

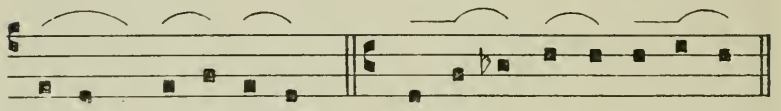
Nous irons dans cette étude des divisions moindres aux divisions plus grandes.

ARTICLE I. — Divisions de la phrase.

§ I. *Thesis de valeur minime.*

Que l'on récite ou que l'on chante les passages suivants :



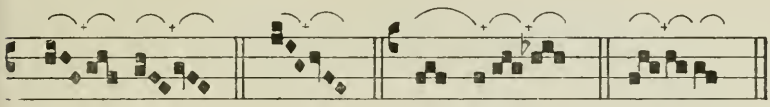


on constatera que les mots accentués sont distincts entre eux, grâce à une *thesis* qui tombe sur leur finale. Exagérez tant soit peu la valeur de cette *thesis* et le chant a l'air essoufflé ; la mélodie, hachée. Cette *thesis* n'est qu'un point d'appui touché en passant, sans arrêter le mouvement. Supprimez cependant cette *thesis* et vous entendrez ce qu'on chante d'ordinaire : *Mors et vi - ta du - ello, conflixé - remirando : duxvi - tæmortuus. Factorem cœ - liet terræ;* parce que la *thesis* du rhythme ne concorde plus avec celle des mots (36). Les maîtres de chœur devraient se

1. C'est par équivalence qu'on peut mettre anacrouse sur *mors et*. Le monosyllabe accentué reste partie forte du temps ; mais l'accent de *vita* est plus fort, comme étant au point culminant de la phrase ; aussi l'*arsis* y est-elle bien placée. On peut du reste analyser autrement selon les nuances dans la diction ; mais ce sont là des minuties d'exactitude qui donnent plus de complications dans l'analyse que de différences dans les résultats pratiques. En rhythme, comme en mathématiques, il y a des quantités négligeables. — Même observation pour *dux vitæ*.

pénétrer de cette règle, dont l'application facile éviterait quantité de fautes.

Voici des exemples de cette *thesis* à valeur minime dans des passages vocalisés.

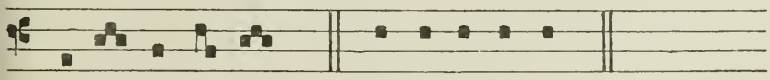


e - jus

Les neumes sont les mots de la phrase musicale ; leurs notes sont groupées dans l'unité du rhythme par l'*arsis*, comme les syllabes le sont par l'accent. La *thesis*, fin de rhythme, tombe avec la note finale du neume. Cette *thesis* n'a cependant qu'une petite valeur, parce qu'il ne s'agit ici que d'une cadence très petite pour distinguer les mots.

Dans la notation guidonienne, qui est celle du *Liber Gradualis*, on reconnaît qu'il n'y a que cette *thesis* de valeur minime quand les neumes se touchent presque ; qu'il n'y a pas de place pour intercaler même une note, comme on le voit dans les exemples ci-dessus, aux endroits marqués d'une croix.

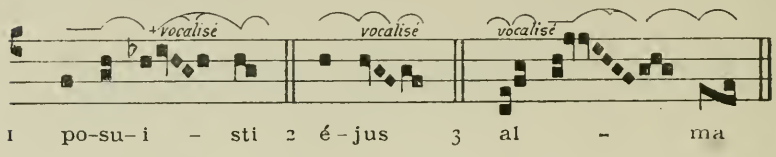
Dans cet examen des espaces laissés entre les neumes, je signale dès maintenant quelques faits, qui pourraient tromper le lecteur. Pour les mélodies avec paroles, les nécessités de la typographie exigent souvent, en disposant les paroles sous les notes,qu'on laisse du blanc entre les neumes ou les notes. Ces espaces n'indiquent pas des coupes de la phrase, comme le montre le texte sur lequel il faut se guider. Ex. :



ascénsum tu - um Videns Dóminus.

Dans le chant disposé sur un texte, c'est ce texte qu'il faut consulter ; et on ne regarde au blanc que dans le

chant vocalisé, c'est-à-dire, offrant sur une même syllabe une note et un neume (Ex. 1 ci-dessous) ou 2 ou plusieurs neumes (ex. 2 et 3).



Mais là encore, il faut prendre garde à la hauteur verticale, surtout entre neumes procédant par degrés disjoints ; souvent on est tenté, au moins dans les premiers temps, de croire à un espace plus grand que celui qui existe réellement.

Il y a des observations très importantes à faire sur ces *thesis* de valeur minime.

Le rhythme libre du chant grégorien, ou le rhythme oratoire du discours ne permettent pas de préciser ce que la musique mesurée elle-même laisse à l'interprétation de l'exécutant. Que de choses échappent à toute indication ! Vouloir tout noter, tout indiquer, serait faire un grimoire indéchiffrable, compliquer les choses les plus simples, gêner les exécutants et aboutir, en fin de compte, à une exécution guindée ou ridicule par l'exagération des nuances. Ceci ne s'applique mieux à aucun autre point de la théorie qu'à celui dont nous nous entretenons. Ce que l'on peut dire de plus juste, je le répète, c'est que ces *thesis*, qui ne servent qu'à distinguer les mots, sont un simple point d'appui touché en passant, sans arrêt sensible du mouvement. Ainsi fait le pied quand il se pose dans la marche. Ce que l'on peut dire encore, c'est que ce qui fait cette *thesis*, c'est plutôt la chute du mouvement rhythmique que la durée de la pose.

Mais il arrive parfois que dans le mouvement général de la phrase, cette *thesis* s'atténue au point de paraître supprimée. Cette équivalence est à noter. Elle se produit

entre mots intimement unis par le sens. Je parle ici de mots autres que les *proclitiques* et *enclitiques* dont il est question pour l'anacrouse. — Qu'on lise les passages suivants :

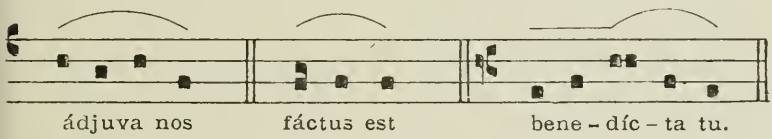
L'élan de ce généreux cœur

Une profonde nuit.

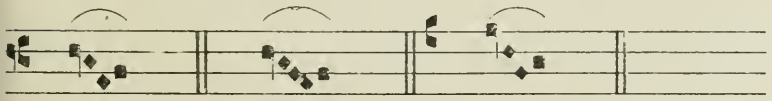
Qui ne sent qu'entre le monosyllabe final et le mot précédent il y a une telle union, que la *thesis* des deux adjectifs disparaît, reportée qu'elle est sur le monosyllabe de la fin qu'englobe le même rhythme ? Théoriquement, elle doit être sur la finale de *généreux* et de *profonde ;* pratiquement, l'oreille ne la saisit pas, et si vous vous étudiez à la mettre, vous êtes gêné, tandis que sa suppression vous met à l'aise. Vous avez le même phénomène dans la lecture de :

Honoráti sunt = confortatus est

et dans le chant des passages syllabiques suivants :



Voici les exemples de neumes vocalisés :



Régulièrement le neume devrait finir avec le rhythme sur la dernière note losange ; la note qui s'y ajoute est englobée sous le même rhythme (1).

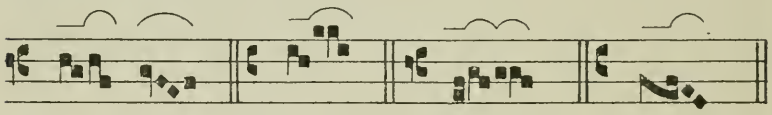
1. Cette note dernière peut aussi être considérée comme partie intégrante du neume lui-même. En pratique, l'exécution est la même.

Ce ne sont pas seulement des notes finales, mais des neumes entre eux qui présentent ce phénomène.

Lisez les mots ci après :

Aucun auteur. -- Entier espoir. —

Il est facile de ne pas laisser trace de *thesis* entre eux, comme si le premier était anacrouse. Ainsi dans le chant, un neume perd équivalemment sa *thesis*. Le cas le plus fréquent est celui d'une *clivis* dont la *thesis* perd de l'importance, à mesure que le groupe suivant en prend ; parce que l'*arsis* de ce dernier groupe a de l'ampleur, soit à cause d'une cadence, soit à cause du nombre de notes qui le composent, ou encore de l'accentuation que le sens mélodique lui donne. Ex. :

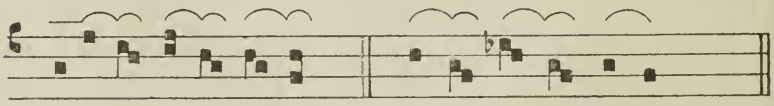


D'autres cas se présentent qui ne peuvent être cités ici faute de place. Il suffit d'avoir constaté le fait, et le sens mélodique est souvent un guide sûr de ces anacrouses ou contractions par équivalence.

Les *thesis* féminines (28) méritent aussi notre attention, parce que leur simple exécution suffit pour opérer la liaison et la distinction voulue, c'est-à-dire une *thesis* pas plus grande qu'il ne faut. Il en est ainsi dans la lecture :

Grande bonté — étonnante vigueur.

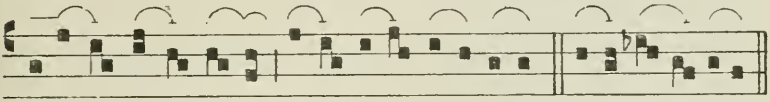
De même on n'a qu'à chanter naturellement les passages suivants, et la *thesis* se fait d'elle-même.



De frúctu véntris tú - i ómnes fí - nes térræ

C'est même à cause de cette marche naturelle du rhythme et du chant qu'il est facile de rendre plus com-

modes et moins fréquents les mouvements de la main indiquant le rhythme. On peut en effet simplifier cette indication, en ne marquant pas la contraction de rhythmes qui se fait sur ces finales. On tient la main abaissée en *thesis* sur leur première note ; pour ne la relever qu'à l'*arsis* suivante. C'est un mouvement de moins. Cette tenue de la main sur la *thesis* est indiquée par un trait où s'appuie l'extrémité de la courbe. Désormais on fera ainsi pour ces finales. Ex. :



Il n'y aura d'exception que pour les cadences de membres de phrase, comme sur : *tui*, où le ralentissement rend plus facile le mouvement, et *vice versâ*.

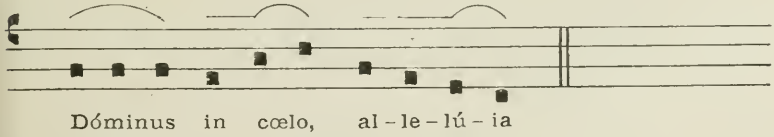
§ II. *Thesis de valeur moyenne.*

Dans la lecture, quand on ne respire pas à une virgule, on prolonge un peu la syllabe qui la précède ; ce qui produit une cadence ou coupe de la phrase. Ex. :

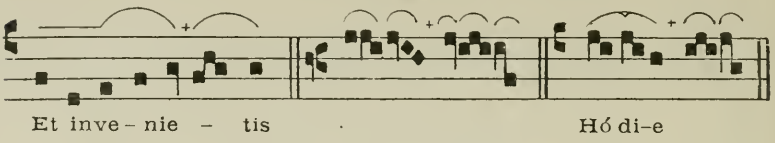
Elevatis manibus, benedixit eis.
Mathan d'ailleurs, Mathan, ce prêtre sacrilège.

La syllabe ainsi allongée a une durée environ double de celle des autres.

Dans le chant syllabique, le texte lui-même indique ces coupures.



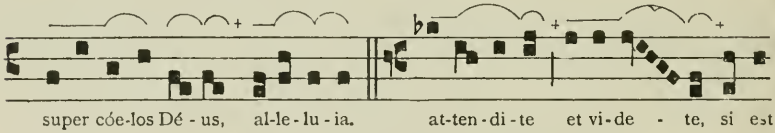
Dans les passages vocalisés, la note où se trouve cette *thesis* ou cadence est suivie d'un espace blanc suffisant pour intercaler une note.



Il arrive parfois qu'à cette cadence on trouve une barre partielle indiquant une respiration. On peut l'y omettre le plus possible, afin de ne pas hacher le débit de la phrase, qui perdrait son style lié. Cependant, si on a besoin de respirer, il faut le faire ici de cette préférence, mais en prenant la respiration sur la valeur de la *thesis*.

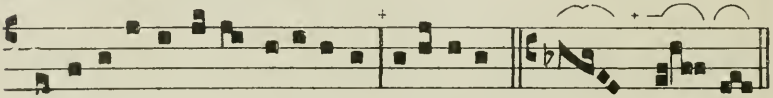
Il est utile aussi, à propos de la durée double des finales de ces cadences, de rappeler ce qui a été dit sur la tendance à exagérer les valeurs doubles ou triples. Que l'on tienne bien compte du mouvement et de la durée réelle des notes.

Les *thesis* féminines de cette catégorie ont un léger ralentissement ; et à cause de cela, il n'y a pas lieu d'en simplifier l'indication rhythmique (65).



§ III. *Des thesis majeures.*

La fin d'un membre de phrase principal ou même de la phrase entière, est marquée par une cadence plus grande, et aussi un repos plus grand. C'est à cette division que correspond dans le chant syllabique la barre totale et parfois aussi, dans le chant vocalisé, un espace blanc entre deux neumes suffisant pour y intercaler 2 notes avec ou sans barre partielle.

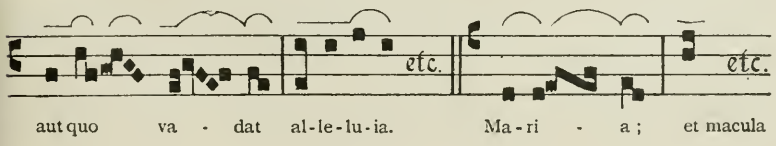


Dans le début de l'antienne : *Cum complerentur*, la cadence est placée à ces coupes artificielles et quasi-métriques usitées dans les antiennes et que le sens des paroles ne règle pas toujours absolument.

Il arrive souvent que le chœur peut respirer avec ensemble à cette cadence. La valeur de la note qui précède cet espace blanc et termine le membre de phrase est estimée environ triple, ou de 3 notes, pourvu qu'on veuille bien éviter, ici comme ailleurs, d'exagérer cette durée ; mais on peut être plus large pour le silence des fins de phrases, qui doit être au moins de trois temps.

En bien des cas, et même généralement, il faut se guider plutôt sur le sens musical que sur la mesure mathématique de ces espaces. Outre que l'œil peut être embarrassé, l'esprit peut hésiter aussi. Qui ne s'est demandé souvent s'il doit mettre une virgule ou un point et virgule. Il y a dans la ponctuation grammaticale et musicale une certaine latitude laissée au lecteur comme à l'exécutant ; et parfois on peut substituer sans inconvénient une *thesis* de 2 temps à une de 3 temps et réciproquement. Cette substitution peut trouver place surtout dans les passages vocalisés, quand il n'y a pas de barre totale (traversant les 4 lignes), mais simplement une barre partielle ou un espace blanc de deux notes. Néanmoins la notation reste toujours un guide, sinon absolu, du moins précieux, pour le chanteur qui n'a pas une science assez étendue et un goût musical suffisamment développé.

Les *thesis* féminines de cette catégorie sont un peu plus ralenties dans l'exécution, et ce sont elles qui se transforment, comme nous l'avons vu (29), en *thesis* masculines.



ARTICLE II. — Des équivalences rhythmiques.

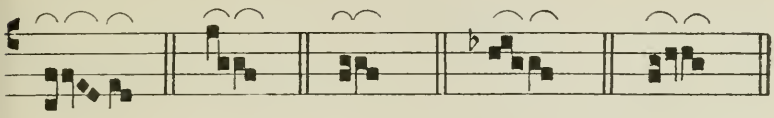
En rhythme, comme en mathématiques, en mécanique, etc. il y a des équivalences. Quand deux manières de rhythmer un neume ou une série de neumes produisent des effets d'exécution identiques ou peu sensiblement différents, il y a dans ce cas *équivalence*. Ces équivalences rhythmiques ont donné naissance à des variantes de notation qu'il serait curieux d'étudier, surtout parce qu'elles ont bien souvent servi de thème pour crier à la divergence des manuscrits, alors qu'on se trouvait en présence de variantes orthographiques traduisant, chacune à sa manière, un même effet d'exécution. Si intéressante que soit cette étude, elle nous mènerait trop loin, et nous devons rentrer dans les bornes de la pratique ; et même en cette matière, encore plus qu'ailleurs, je me restreindrai à quelques observations générales, de peur que par la multiplicité des détails la confusion ne se fasse dans l'esprit des lecteurs. La pratique apprend mieux et plus clairement une langue ; et vouloir formuler tous les détails en règles précises, c'est compliquer et embrouiller les notions les plus simples, au lieu de guider l'esprit.

Des exercices pratiques valent mieux qu'une grosse grammaire ; aussi renverrai-je à ceux qui terminent ce volume pour montrer dans l'application des principes généraux une foule de détails que je ne puis ici réduire en règles.

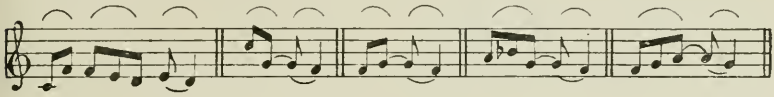
Un premier fait que je signale est celui-ci : *Quand une note est accentuée d'une façon prédominante à cause de sa durée ou de son intensité, son accent* (ou arsis) *efface un peu celui qui précède.* Voici quelques applications et conséquences de ce fait dont plusieurs ont été déjà observées, mais qui se retrouvent ici rattachées à leur principe, et exposées moins sommairement.

Nous avons parfois rhythmé les neumes adjoints selon

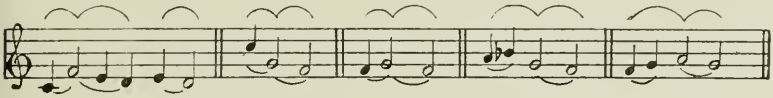
leur composition, c.-à-d. en distinguant deux rhythmes comme la notation marque deux neumes.



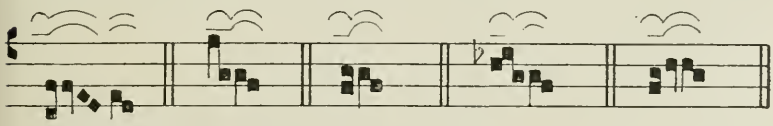
Toutefois, comme les deux notes unissonnantes ne forment qu'un son prolongé, il en résulte que, si l'on peut traduire en suivant la notation :



Selon l'effet d'exécution, il est peut-être plus clair d'écrire (1) :



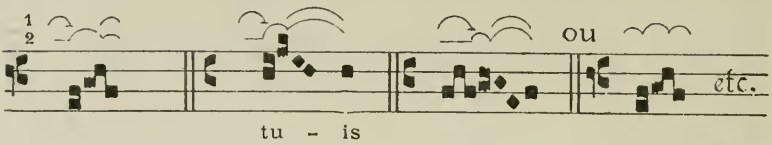
Mais cette note double et accentuée acquiert une importance qui diminue d'autant celle de l'*arsis* précédente, que pour cette raison on peut très bien la marquer comme anacrouse, si la commodité des mouvements de la main ou toute autre raison le demande. Ex. :



La même observation s'applique à la note appuyée, c'est-à-dire un peu renforcée et prolongée, qui précède le *quilisma*. La prédominance de son accentuation permet

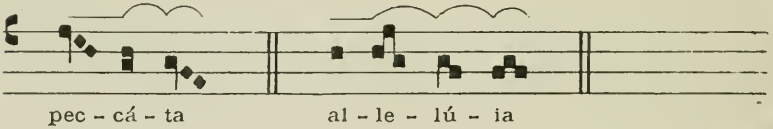
1. On n'a pas à s'occuper ici de la différence de notation qui consiste à prendre la noire au lieu de la croche, comme unité. C'est affaire de commodité.

de marquer en anacrouse l'*arsis* précédente. On peut donc rhythmer :

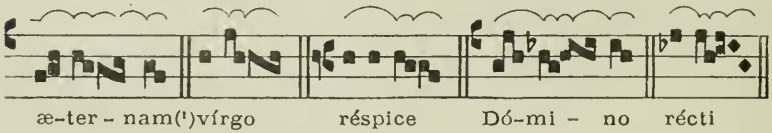


Dans la 1re manière, j'ai simplifié pour la commodité l'indication du rhythme, en supprimant une contraction.

Un autre cas d'équivalence se présente pour la note double des neumes adjoints et la note appuyée du *quilisma*. On sait que tout neume coïncidant avec l'attaque d'une syllabe a l'*arsis* simple ou contractée sur sa 1re note ; en d'autres termes, sa 1re note reçoit un *ictus;* elle est note forte du temps.



Or voici une équivalence qui ressemble à une exception. En effet les passages suivants, en rigueur d'analyse doivent se rhythmer :

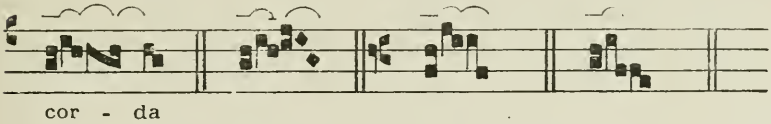


Mais de ces 2 *arsis* consécutives, l'une sur la note double ou appuyée, l'autre sur celle qui précède, celle-ci est incontestablement affaiblie au point de ressembler, en regard de l'autre, soit à une *thesis*, soit, mieux encore, à

1. C'est-à-dire : *la sol sol fa sol — sol fa;* selon l'indication des *mms.* qui marquent ici le *pressus* suivi d'une *virga* formant reprise de mouvement.

ces petites notes qui précèdent le frappé du temps en musique et se nomment appoggiatures douces ou faibles, en ayant soin toutefois de les exécuter sans précipitation, mais posément, selon que l'indiquent les manuscrits. Je puis donc rhythmer ainsi :

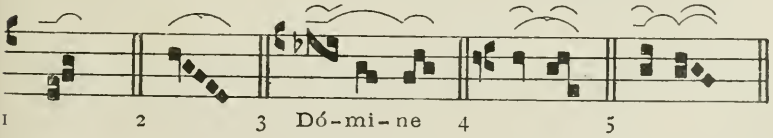
Cependant il arrive qu'on est amené à mettre *arsis* sur cette note affaiblie, ainsi qu'il arrive dans ces ex.



On observera qu'alors cette note acquiert plus d'importance, étant elle-même précédée d'anacrouse et culminante du groupe; et son accent est d'autant plus sensible qu'elle s'élève au-dessus des notes qui l'entourent.

Tout cela n'est que l'analyse d'effets naturels d'exécution.

Enfin en examinant encore les neumes isolément, je signalerai les équivalences auxquelles donne lieu leur subdivision.



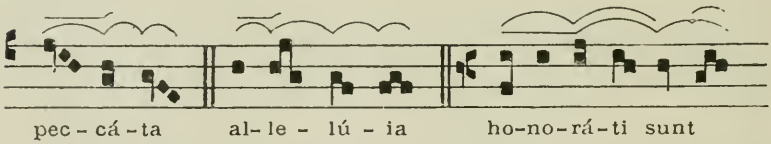
La voix croît naturellement en intensité à mesure qu'elle monte, tandis qu'elle s'affaiblit en descendant; c'est pourquoi dans l'ex. 1, la subdivision prend le caractère d'*arsis*, ce qui n'a pas lieu dans l'ex. 2.

Quand on subdivise pour prendre de l'élan sur une note, comme dans l'ex. 3, cette note devient naturellement *arsis*, et cela d'autant plus sensiblement qu'elle est plus élevée que ce qui suit. On peut mettre *arsis* ou anacrouse sur la partie du neume qui précède cette note. Il y a équivalence.

L'ex. 4 montre comment, au lieu de marquer un rhythme entier sur la *virga* isolée, on peut équivalemment, à cause de sa liaison avec ce qui suit, et de l'importance de son accentuation, la traiter comme une *arsis* réduisant la suivante au rôle de subdivision. Ceci doit seulement s'entendre dans le même membre de phrase ; car à la fin d'un membre de phrase, la *virga* doit être suivie d'*arsis* pour reprendre à l'autre membre de phrase.

Ce dernier cas est analogue à celui que fournit l'ex. 5. Là, le premier neume forme un petit membre de phrase, et sa sconde note (car on ne peut y placer une respiration) se lie avec ce qui suit ; mais de sa position culminante et de sa liaison résulte un effet d'accentuation qui la fait ressembler à une *arsis ;* d'où l'on peut rhythmer ce passage de deux manières.

Observons encore qu'il importe assez peu à l'exécution de marquer souvent *arsis* au lieu d'anacrouse ou réciproquement :



Pourvu que le neume placé sur la syllabe accentuée conserve sa prépondérance, il n'y aura pas de confusion pour le reste, et la commodité des mouvements de la main peut gagner à cette substitution.

= Le second fait qui donne lieu aux équivalences, est analogue au premier. On peut dire que c'est l'application de la même loi à la succession des neumes. Afin de

préciser, j'observe qu'il ne s'agit ici que des neumes vocalisés, c'est-à-dire se succédant sur une même syllabe, et à l'intérieur d'un membre de phrase. En effet, ces équivalences ne se produisent qu'entre les neumes distingués plus ou moins par une thesis de valeur minime ou d'un seul temps. Tant qu'il s'agit des divisions des phrases et des membres de phrases, de celles qui correspondent à un point, à un point et virgule, et même à une virgule, le texte, les barres, les espaces blancs, et avant tout le sens mélodique guident suffisamment. Si çà et là on peut hésiter entre une division plus ou moins grande, le seul fait qu'on hésite prouve que le sens mélodique s'accommode de l'une ou de l'autre et ne varie pas sensiblement. Un bon lecteur sait qu'il y a des variantes dans la ponctuation que telle ou telle intention peut légitimer. Vous pouvez lire :

Salve, radix : salve, porta !

en ne marquant les virgules par aucun repos ; au contraire, si vous soulignez l'idée de salutation, vous prolongez un peu la dernière syllabe des *salve*, quoique sans respirer, et ainsi vous faites sentir la virgule. Mille autres exemples peuvent être apportés. Il y a là des variantes, mais pas d'équivalences, comme je les entends.

Il en va tout autrement de la simple *thesis*, qui, à l'intérieur d'un membre de phrase, sert à distinguer les mots et ne forme pas de cadence. Dans le chant comme dans la déclamation, sa valeur est très variable et, comme je l'ai déjà fait observer, difficile à déterminer. C'est un des nombreux points où s'accordent le rhythme oratoire et celui du plain-chant, sans que celui-ci cesse d'être musical, puisqu'il forme toujours une mélodie quoique non mesurée. Tantôt cette *thesis* est nettement sensible à l'oreille et sa valeur d'un temps, ou d'une note ordinaire, est entière ; tantôt elle est plus affaiblie et semble même disparaître. Pris isolément, tout neume, comme tout mot accentué, a

l'*arsis* et la *thesis ;* mais dans l'enchaînement des neumes et le mouvement général de la phrase, cette *thesis* semble parfois s'éclipser, et les neumes vocalisés se grouper en anacrouses, en *arsis* et en *thesis* par rapport les uns aux autres. Voici le principe qu'on peut déduire de l'observation des faits :

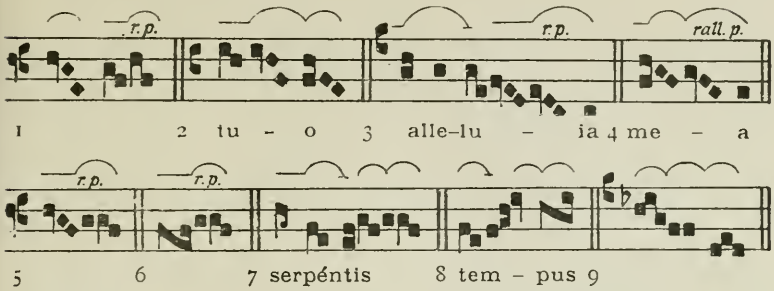
Lorsque deux neumes s'enchaînent, si l'un a plus d'importance, il attire à lui l'accent principal et l'autre n'a qu'un rhythme secondaire, c'est-à-dire que son *arsis* est affaiblie et sa *thesis* moins sensible au point de paraître supprimée.

On le voit encore de nouveau, toutes ces lois du rhythme grégorien, y compris celles des équivalences, sont presque des vérités de M. de la Palisse, tant elles sont naturelles et ressemblent peu à des combinaisons systématiques. Elles sont déduites des faits les plus simples et les plus naturels.

Et maintenant : qu'est-ce qui fait l'importance d'un rhythme ? Rien n'est plus clair. Le nombre de ses notes, en premier lieu ; de sorte qu'un rhythme de 3 notes est plus important qu'un de deux ; et un de quatre, l'est plus qu'un rhythme de trois. Le rhythme de quatre est maximum, puisqu'il n'y a pas plus de 3 notes à l'*arsis*. Ce rhythme a le plus grand *ambitus*, le plus grand élan, l'*arsis* la plus accentuée et la *thesis* la plus marquée ; aussi ne donne-t-il lieu à aucune équivalence du côté de son, *arsis* ni probablement du côté de sa *thesis*.

Ce qui fait l'importance d'un rhythme, c'est aussi l'importance de l'accentuation de son *arsis*, soit à cause de son ampleur comme finale ou cadence, ampleur qui rejaillit sur tout le rhythme; soit à cause de sa durée (note double, note appuyée du *pressus*, du *quilisma*, etc.) ; soit à cause de la force que lui attire sa position de culminante, qui occasionne souvent une accentuation un peu expressive.

On peut voir des exemples de ces divers cas dans les fragments ci-après, déjà cités pour la plupart :



Au n° 1, les deux derniers neumes sont marqués dans les *mms :* le premier, bref ; le second, ralenti, à cause de l'ampleur que doit avoir la cadence. L'accentuation de ce dernier fait paraître le 1er anacrouse.

L'ex. 2 se rencontre fréquemment sous diverses formes ; presque toujours la *clivis* suivie d'un *climacus* est ainsi rhythmée. Si dans les *mms.* elle est marquée longue, c'est qu'exécutée au mouvement ordinaire elle produirait un effet étriqué et quasi badin ; mais son exécution posée, si elle importe à l'ampleur de la période et au caractère de la mélodie, ne change pas son caractère rhythmique intrinsèque.

Les ex. 3 et 4 montrent comment se rhythment (d'après les indications mêmes des *mms.*) ces finales où la succession d'un rhythme de 4 notes à un de 3 notes créerait une difficulté. On pourrait parfois subdiviser le dernier neume ; mais il est souvent plus naturel d'exécuter comme ici (16).

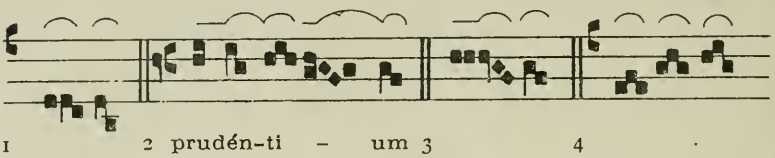
Dans les ex. 5 et 6, les 2 neumes sont bien chacun de 3 notes, mais le dernier est final, et par suite plus ample et principal.

Dans l'ex. 7, sur la syllabe : *tis*, on devrait avoir : *ut ré mi ré :* mais le neume final attire le rhythme précédent et absorbe sa *thesis.*

L'ex. 8 a un *quilisma* dont la note appuyée attire la *clivis* précédente, bien que celle-ci soit ralentie pour préparer l'exécution du *quilisma.*

Enfin la double note de l'ex. 9 forme un point central dont l'accent affaiblit la *thesis* précédente.

Du principe que nous venons de voir et de ses diverses applications, il est facile de déduire que tout ce qui relève l'importance de l'*arsis* ou de la *thesis* d'un rhythme fait disparaître au même degré, et sauf autres motifs, la possibilité de l'équivalence signalée dans ce paragraphe.

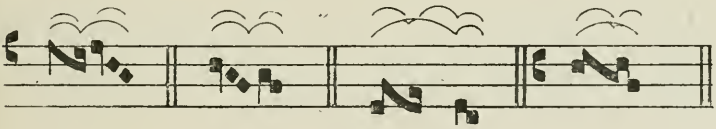


Ainsi la double note dans l'ex. 1, renforçant l'*arsis* donne du même coup plus de poids à la *thesis* qui est toujours en proportion. S'il n'y avait ici que 2 *clivis*, la 1re serait anacrouse. La note double en fait un rhythme de 3 temps qui l'emporte sur le second, ou du moins l'égale. Quand de 2 neumes le 1er est plus important que le second, ou que les deux sont égaux, la *thesis* est toujours sensible, et il n'y a pas d'équivalence, comme on peut le constater dans les ex. 1, 3 et 4.

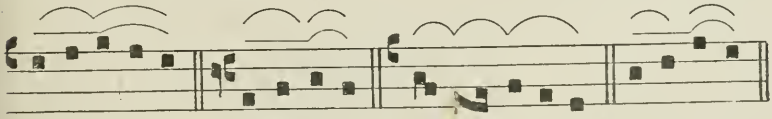
L'ex. 2 suffit pour montrer comment la *thesis* suivie d'une anacrouse, reste également intègre et ne prête pas flanc à l'équivalence, que l'anacrouse soit naturelle, ou bien artificielle par suite d'une subdivision indiquée par les manuscrits dans ces passages et les endroits similaires. On comprend aisément que la *thesis* ne puisse se lier à l'*arsis* suivante, à cause de l'anacrouse qui les sépare. Observez encore qu'une anacrouse est prise sur la valeur de la *thesis* précédente, ce qui la suppose longue et par suite nettement distincte.

= Une troisième sorte d'équivalence est fondée sur le fait suivant. *Quand des rhythmes de 2 ou de 3 notes se succèdent avec une* thesis *minime, ou d'un seul temps, la*

succession de ces rhythmes distincts ressemble assez à celle de rhythmes contractés. La raison en est assez facile à donner, d'après ce que nous avons déjà vu. Plus un rhythme est étendu, plus sa force d'élan doit être considérable et l'attaque de son *arsis* plus forte. Dans les rhythmes de 2 notes, l'*arsis* est assez faible ; elle est un peu plus forte dans ceux de trois notes ; mais elle atteint son maximum dans ceux de quatre ; c'est pourquoi ces derniers ne prêtent pas à l'équivalence. Ceux de 2 et de 3 notes au contraire s'enchaînent très facilement d'une part (en formant des spondées et des iambes toniques) ; et de l'autre, ont une reprise de mouvement assez faible pour laisser croire à l'équivalence; car au cours général de la phrase mélodique ni l'*arsis*, ni la *thesis*, dans les cas précités, ne sont grandement différenciées. Il arrive donc que, soit dans la succession de deux neumes, soit dans la subdivision des neumes conjoints, on peut user par équivalence de la contraction au lieu de la disjonction ou succession distincte. Cette équivalence profite surtout à la théorie de l'accompagnement.



Je termine ces observations sur les principes généraux qui servent de base aux équivalences en signalant les mêmes faits dans le chant syllabique. Qu'on examine ces exemples :



et l'on verra que, pour les mêmes raisons que celles exposées dans le second § ci-dessus, la *thesis* du 1er mot est affaiblie au point de paraître supprimée; d'où il résulte une anacrouse ou une contraction.

Résumé des lois du rhythme.

Si le lecteur a bien compris chacun des points de cet exposé du rhythme grégorien, il pourra, à l'aide du résumé suivant, synthétiser toutes les observations et en faire une application pratique. Le résultat en effet auquel il faut viser, c'est de trouver le rhythme à l'aide des neumes ou de la notation d'un morceau. Dans ce résumé, chaque règle ou remarque a une lettre spéciale, le numéro qui la suit parfois, renvoie aux endroits de ce chapitre où la règle est exposée.

I. — *Place du temps fort ou* arsis.

a) Sur toute syllabe accentuée accompagnée d'une note ou d'un neume (30).

b) Au commencement des neumes vocalisés, excepté les cas d'anacrouses (Voir, 14 et 19).

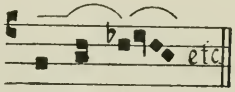
c) Est *partie forte de temps* toute note initiale d'un temps rhythmique comprenant plus d'une note ; et aussi toute note où s'opère une subdivision de rhythme. Les autres notes sont parties faibles (31).

II. — *Place du temps faible ou* thesis.

d) Sur toute finale d'un mot accentué dans le chant syllabique (30).

e) Sur toute note isolée ([1]), et sur toute note finale d'un neume qui n'est pas immédiatement suivie d'une autre syllabe du même mot.

1. Ex.



po-su - i - sti

III. — Il n'y a pas plus de 3 notes dans un temps de rhythme ; avec 4, il y a une subdivision (39).

IV. — L'accent principal est à l'*arsis;* les autres notes, parties fortes d'un temps, ont un accent secondaire (32).

Dès maintenant le lecteur comprendra comment on peut retrouver la phrase grégorienne. On en retrouve la note par les traductions si fidèles et si unanimes que les manuscrits guidoniens donnent des manuscrits neumatiques. On retrouve le rhythme, et, par suite, l'exécution : 1° par les indications des manuscrits, le groupement des sons en neumes, les signes romaniens, les lettres significatives, qui guident indirectement, mais sûrement ; 2° par le texte ; 3° par le sentiment musical qui s'appuie sur le sens d'une mélodie, comme on se guide sur le sens d'une phrase pour en lier ou distinguer les parties, etc. ; 4° enfin sur les règles si naturelles et si claires que nous avons données, et qui ne reposent sur rien d'artificiel ou de systématique.

Le chapitre suivant est consacré à la théorie du rhythme.

CHAPITRE II. — Théorie du rhythme.

EST-IL nécessaire d'établir d'abord qu'il existe un rhythme dans le plain-chant? Je ne le pense pas, car aucun musicien n'aura l'idée d'élever le moindre doute sur ce point. On ne le pourrait faire qu'en considérant uniquement le plain-chant moderne, si dépourvu de rhythme dans la plupart de ses pièces ; mais c'est précisément cette absence de rhythme qui le rend défectueux. Le rhythme n'y est plus, mais il devrait y être ; car sans lui, plus d'*air*, plus de mélodie. Nierait-on que le plain-chant doive être une mélodie ? Alors pourquoi chanter ? Sans doute cette mélodie par certains côtés se différencie de l'art actuel; mais ceci est une autre question. Le point essentiel est que, puisqu'il y a une mélodie, donc il y a un rhythme ; et de fait (je l'ai déjà rappelé) dès les premiers travaux de restauration, on s'est occupé de trouver ce rhythme, tant il semblait indubitable qu'il dût exister.

Quelle est la nature de ce rhythme ? C'est le point difficultueux, car aucune question n'est plus embrouillée. Métriciens, musiciens, grammairiens, orateurs et philosophes ont disserté, défini, critiqué, enseigné si diversement et même si contradictoirement, qu'aujourd'hui l'obscurité et la confusion sont partout, dans les termes comme dans les idées. C'est chose assurément peu encourageante que d'entendre les savants modernes se plaindre en chœur de cet *imbroglio* encore accru par les redites, les copies serviles, les dissertations superficielles, qui remplissent tant de livres. Sans doute, d'importants travaux ont été publiés sur la matière ; mais les métriciens ont pour objectif le rhythme poétique et mesuré par la quantité ; les grammairiens ont parlé du rhythme oratoire en termes souvent trop vagues, et avec des idées trop peu distinctes de la mesure; les musiciens ont encore plus aisé-

ment confondu l'un et l'autre, et la théorie du rhythme les occupe fort peu ; c'est ce qui les fait souvent tomber dans des erreurs pratiques d'exécution. Ajoutez à cela que chez les uns, les mêmes termes ne sont pas acceptés dans le sens que chez les autres. Tout le monde croirait manquer à l'honneur, si on n'invoquait les Grecs et les Latins en témoignage ; mais parfois on conteste le sens de leurs termes et le sens pratique de leurs expressions. Il en résulte des équivoques qui font tenir en suspicion les termes les plus usuels, ou bien semblent établir d'embarrassantes contradictions avec nos idées modernes et notre pratique actuelle.

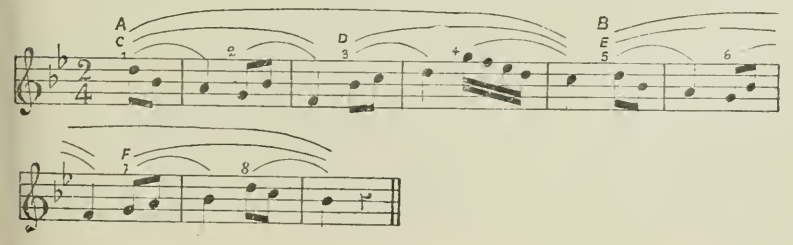
Au milieu de ce chaos, le mieux n'est-il pas de s'abstraire des théories courantes, pour se livrer à l'examen des choses, des faits eux-mêmes ? C'est ce que je prie le lecteur de faire. Même, au lieu de commencer par donner une définition du rhythme, qui serait discutée et créerait des malentendus, je veux la déduire, à la fin, de l'examen des faits dont elle sera la conclusion claire et logique.

Puisque cet ouvrage s'adresse spécialement aux musiciens, j'étudierai d'abord la structure rhythmique d'une phrase musicale très simple pour avoir une idée exacte du rhythme. L'application de ce procédé d'analyse au chant grégorien fera comprendre clairement la nature et le mécanisme du rhythme qui lui est propre.

ARTICLE I. — Divisions rhythmiques.

§ I. *Quelles sont ces divisions ?*

= Prenons pour sujet d'analyse cette phrase musicale :



Il y a dans cette phrase 2 grandes divisions marquées par les 2 grandes ligatures supérieures A B ; mais ces 2 membres de phrases ne sont pas simples. Chacun d'eux se subdivise en deux autres plus petits, indiqués par les ligatures intermédiaires C D et E F. Enfin ceux-ci se composent à leur tour de 2 autres membres dessinés par les petites ligatures numérotées 1, 2, 3, etc. Nous voici donc arrivés en dernière analyse à la *division élémentaire* de la phrase rhythmique. Ces groupes dessinés par les petites ligatures sont les éléments simples du rhythme.

Quelle est la nature de ces éléments, comment sont-ils constitués ? Voilà le cœur de la question.

Évidemment ce ne sont pas les notes seules dont ils se composent qui suffisent à faire un rhythme. Quel musicien a besoin qu'on lui démontre qu'il y a là autre chose qu'une juxtaposition matérielle de sons ? Est-ce que dans chacun de ces groupes les notes ne diffèrent pas, même autrement que par leur valeur temporaire ? Les unes sont fortes ; les autres, faibles ; et toutes les fortes ou les faibles ne le sont pas également. Il y a les temps forts et les parties fortes des temps faibles. Où est la raison de cette différence ?

Se rejettera-t-on sur la mesure ? Beaucoup, en effet, croient y voir l'élément générateur du rhythme. Qu'ils regardent la chose de près, et ils verront bien vite que le rhythme et la mesure sont deux formes qui se combinent, mais qui restent distinctes et même séparables. Leur nature et leur rôle sont entièrement différents. Pour voir à quel point cette division élémentaire (que nous nommerons *un rhythme*) est distincte de la mesure, il suffit d'observer :

1° Qu'elle ne cadre pas avec la mesure. Chacun de ces petits groupes est à cheval sur deux mesures. Sans doute cela n'a pas toujours lieu, mais il suffit que cela arrive parfois. Bien plus, nous verrons dans l'appendice à ce chapitre que, s'il n'en est pas toujours ainsi, c'est que la notation est fautive, soit parce que la mesure ne cadre pas avec le rhythme, par suite d'une mauvaise distribution des

temps, soit parce que, au lieu d'une mesure à $^2/_4$ ou $^6/_4$, on a écrit à 4 ou à $^3/_4$.

2° Qu'il y a souvent non pas seulement distinction, mais même *opposition* entre le rhythme et la mesure, ou, si l'on veut, entre l'accent rhythmique et l'accent métrique. C'est un fait connu de tous les musiciens. A ne regarder que la mesure, c'est le premier temps, dit *temps fort*, que l'on devrait accentuer. Pourquoi donc, au contraire, enseigne-t-on à l'exécutant, d'accentuer, conformément du reste au sens musical, des notes ou des groupes de notes qui commencent les rhythmes et sont placés aux temps dits *faibles* de la mesure ? (Voir *Traité de l'expression musicale*, par Mathis Lussy, pp. 57, 63, etc.) J'aurai plus loin l'occasion d'en citer des exemples.

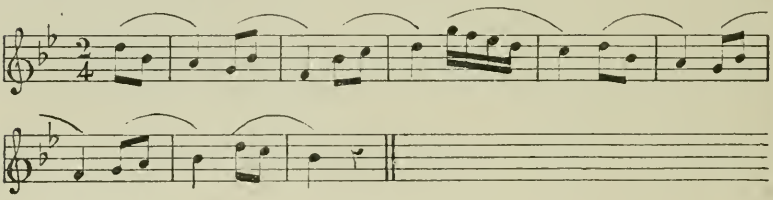
3° Avec les mêmes mesures et les mêmes valeurs de notes vous pouvez composer des rhythmes différents.

Donc le rhythme est autre chose que la mesure, et en reste indépendant.

Quelle est donc sa nature, qu'est-ce qui le constitue intrinsèquement ?

En examinant bien la phrase qui nous sert de thème d'analyse, nous voyons que chacun de ces petits groupes ou chacune de ces divisions élémentaires, forme un *tout*, parce que chacune de ces divisions a un commencement et une fin ; *c'est ce qui fait qu'il y a division.* La fin de ces groupes se nomme très exactement dans la langue musicale une *cadence*, c'est-à-dire une *chute*, une terminaison, un repos plus ou moins sensible. Qui dit : *chute*, a dit *élan ;* et une *terminaison*, un *repos*, supposent un *départ*, une *mise en marche.* Tout cela nous donne nécessairement l'idée d'un *mouvement.* C'est qu'en effet la musique est classée parmi les *arts du mouvement et du temps* qu'elle applique à la succession des sons. Ceux-ci sont l'élément matériel qu'*informe* le mouvement qu'on appelle rhythme, et qui doit être bien proportionné, puisqu'il s'agit de produire le beau.

Ce qui constitue donc intrinsèquement ces divisions élémentaires, c'est un mouvement, un mouvement simple. Ce mouvement a nécessairement un point de départ, d'où il s'élance pour arriver à son terme par une chute ou cadence. Il y a donc dans ces groupes une note initiale d'où le mouvement s'élance, et une note finale où il arrive à terme. L'élan du mouvement se nomme *arsis* (ἄρσις) ; et sa cadence, sa terminaison, son arrivée au terme, s'appelle *thesis* (θέσις, τίθημι). La réunion de l'*arsis* et de la *thesis* forme un mouvement complet. C'est ce que nous nommons : un *rhythme* [1]. Je replace la phrase analysée sous les yeux du lecteur avec la seule indication des rhythmes simples ou élémentaires.



Ainsi dans chacun de ces groupes, le mouvement s'élance avec la voix à l'*arsis*, pour fléchir et tomber sur la *thesis*. Il est à peine besoin d'expliquer maintenant la structure de la phrase rhythmique. Ces rhythmes simples ou élémentaires se combinent pour former des divisions plus grandes, qui constituent des membres de phrase plus grands. Ceux-ci, en se réunissant à leur tour, forment la phrase. Chacune de ces divisions se termine par une cadence proportionnée à son importance, c'est-à-dire qui donne un sentiment de repos plus ou moins complet. Mais ce sont là des choses trop familières aux lecteurs et trop

1. On dit : *un rhythme* au sens défini, comme on dit : une mesure, un mouvement ; et : *le rhythme*, au sens indéfini, comme on dit : la mesure, le mouvement. Il faut préciser le sens des termes surtout en matière de rhythme où il y a tant de confusion. Les anciens ont aussi appelé rhythme une série ou combinaison régulière de pieds métriques.

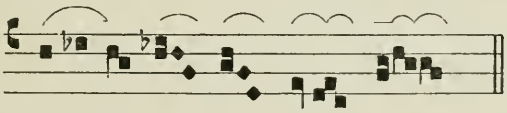
claires par elles-mêmes, pour qu'il soit besoin d'insister là-dessus.

Pour avoir une exacte intelligence du rhythme, il faut observer que le mouvement qui compose un rhythme est *un*. Si on parle de deux temps, l'*arsis* et la *thesis*, ce n'est pas qu'on puisse les séparer. Il n'y a là que deux phases d'un mouvement *un* et *indivisible*, qui, s'il n'est pas tel, devient incomplet et avorté. Il faut donc, en théorie comme en pratique, veiller toujours à la *continuité* du mouvement rhythmique, qui fait son unité. Si dans cet ouvrage, on envisage parfois séparément l'*arsis* et la *thesis*, c'est pour la commodité de l'étude, et toujours sous la réserve de cette observation.

J'applique maintenant ce procédé d'analyse au chant grégorien.

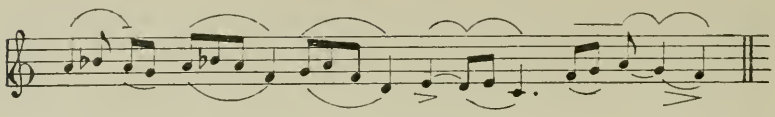
On a objecté que dans le plain-chant il était facile de trouver le rhythme des pièces syllabiques ou même neumées, grâce aux paroles qui les accompagnent ; mais que la difficulté était de connaître le rhythme des neumes vocalisés. Bien qu'en enseignant la pratique du rhythme, j'en ai déjà dit assez pour résoudre cette objection, je me permets d'y revenir avec plus de détails, et je vais prendre pour thème d'étude une phrase de neumes sans paroles.

Soit la phrase suivante :



principes

Afin de faciliter l'intelligence de cette phrase, en voici une traduction musicale, où les fortes ligatures placées au-dessous de la portée dessinent les neumes ou groupes, tandis que celles placées au-dessus marquent le rhythme.

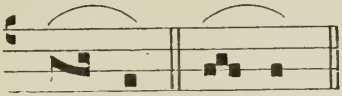


principes

Cette phrase se compose d'autant de petits membres de phrase que de rhythmes ; elle est donc très simple et d'une analyse facile, puisque nous arrivons de suite aux divisions élémentaires formées par chacun des neumes ou groupes. Là, dit-on, est précisément la difficulté, car s'il y avait des paroles, leur distinction et leur liaison, leurs accents et leurs finales m'aideraient à retrouver le rhythme de la mélodie, qui doit, si du moins elle est bien composée, s'adapter au texte dans toutes ses parties.

Mais sur quel principe se baser pour établir un rhythme dans des neumes vocalisés ? La réponse est facile : on se base sur ce qui est écrit. De même en effet que, dans une phrase d'un discours, vous avez une suite de mots, ainsi vous remarquez ici une suite de neumes. Les mots sont formés de syllabes groupées ; et les neumes, de notes groupées. Pourquoi groupées ? Parce qu'elles forment un tout distinct de ce qui précède et de ce qui suit ; c'est la conséquence de leur groupement. Mais qui fait ce tout, quel est le principe d'unité, qu'est-ce qui groupe les sons et distingue les groupes les uns des autres ? Évidemment il y a donc ici autre chose que des notes; celles-ci ne sont que des matériaux informés par le rhythme. Et qu'est-ce que le rhythme ? Est-il constitué seulement par cette juxtaposition matérielle des notes, qui à l'œil forment un groupe ? Non ; car 1° dans ces groupes ou neumes les notes ont des valeurs diverses ; les unes sont fortes, les autres faibles. Qui les rend telles ?

En second lieu, la division des neumes ne cadre pas toujours avec la division des rhythmes, du moins quand il y a des paroles. Ex.

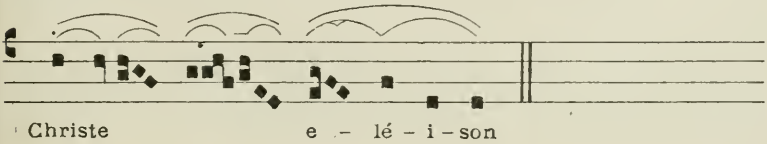


Le rhythme est donc distinct de la forme du neume.

3° Enfin avec les mêmes neumes, on peut combiner des rhythmes différents. Donc la forme matérielle du groupement en neumes n'est pas ce qui constitue le rhythme ; elle n'est que l'expression notationnelle du groupement des sons dans l'unité du rhythme. Qu'est donc celui-ci ? Eh bien ! ces groupes forment un tout distinct, où se trouve un commencement et une fin. Or la fin ici, ce qui arrive à la dernière note, c'est la cadence, la chute, la terminaison d'un mouvement qui a commencé avec le groupe. C'est ce mouvement, composé d'*arsis* et de *thesis* qui est le rhythme ; c'est lui qui groupe les sons dans sa continuité et en *exige l'exécution liée*, comme il requiert la prononciation liée des syllabes qui forment un mot. Tout neume est donc *très exactement* assimilé à un mot. Tout neume a son *arsis* et sa *thesis*, comme tout mot a son accent tonique et sa finale, quand il forme un tout distinct et ne se lie pas à un autre, ainsi qu'il arrive aux proclitiques, etc.

Dès maintenant on peut comprendre la portée de la théorie enseignée par Dom Pothier, même en ce seul point. Car en établissant mieux qu'il n'avait été fait jusqu'ici, et avec toutes les conséquences qui en découlent « que le chant grégorien procède par neumes », il s'est engagé dans une voie aussi simple que féconde.

Je donne ci-dessous en exemple une phrase où les rhythmes élémentaires se combinent pour former des membres de phrase.



Ainsi dans cette phrase les rhythmes sont groupés deux à deux pour former les membres de phrase, et même tout ce qui est sur le mot : *Christe* peut être regardé comme ne faisant qu'un sens ; ce qui est sur *eleison* est une autre partie de phrase, semblable à celle qui vient après un point et virgule.

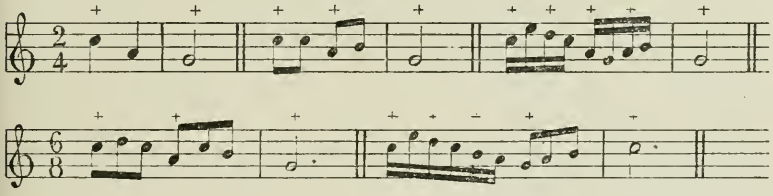
Il est donc établi dans ce paragraphe que les divisions rhythmiques ne sont pas seulement celles qui distinguent les membres de phrase et les phrases de la mélodie grégorienne, mais qu'au-dessous d'elles, il en est une plus petite qui est l'élément simple du rhythme. Dans le paragraphe suivant, nous allons étudier plus en détail cet élément dont nous venons de reconnaître la nature.

= J'ai exposé (12) pratiquement ce qu'était l'anacrouse. La poésie métrique admet ce genre de valeurs, et je ne vois pas ce qu'on peut objecter pour ne pas la reconnaître dans le rhythme libre, alors qu'elle existe dans le rhythme oratoire du discours. Puisqu'il y a un mouvement, pourquoi n'y aurait-il pas le mouvement préparatoire ou préliminaire ? Souvent pour s'élancer on fait un pas en arrière : c'est une anacrouse. Le calligraphe, qui trace une lettre, commence souvent par un trait, une liaison qui n'appartient pas au corps de la lettre ; c'est une anacrouse graphique. L'existence des valeurs de ce genre me semble donc trop naturellement évidente pour avoir besoin d'une plus longue explication.

= Pareillement on comprend sans démonstration qu'un temps d'*arsis* ou d'*anacrouse* puisse comprendre 1, 2 ou 3 notes, comme en musique. Ce qu'il importe d'observer, c'est qu'en musique mesurée, c'est l'unité de temps qui se fractionne. Qu'il y ait 2, 3, 4 notes, ces notes égalent toujours un temps ; tandis que, dans le rhythme libre, le temps de l'*arsis* et l'*ambitus* de son mouvement s'amplifient avec le mombre des notes. Quant à la *thesis* simple, elle ne peut avoir plus d'une note. Ceci s'explique, car les autres temps comprennent non seulement le point

de départ du mouvement, mais tout son parcours, tout son *ambitus* jusqu'à son terme. Il y a donc là une durée et une étendue variables, où plusieurs notes peuvent trouver place. Au contraire, la *thesis* simple [1] est le temps où le mouvement touche à son terme, arrive au repos et cesse. Ce repos peut être plus ou moins long avant qu'un autre mouvement lui succède, mais le temps et le point, où un corps touche le but et où cesse son mouvement, sont certainement uniques. Voilà pourquoi la *thesis* n'a jamais qu'une seule note.

Autre question. Les musiciens savent que les temps forts ou faibles, ainsi que les parties de temps fortes ou faibles alternent d'une façon binaire ou ternaire ; c'est-à-dire qu'après un ou deux temps faibles au plus, le temps fort (ou partie forte du temps) revient en jeu. Si clair que soit ce fait bien connu, voici des exemples :

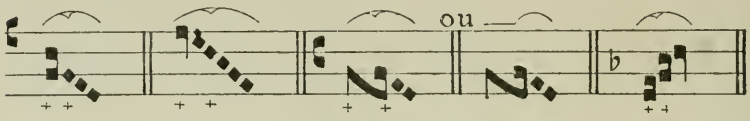


Ainsi toutes les notes marquées d'une + sont ou temps forts ou parties fortes de temps, et on voit que leur alternance avec les temps faibles (ou parties faibles de temps) est binaire ou ternaire. Cette loi n'est pas seulement celle du rhythme mesuré, mais du rhythme en général, car on ne conçoit pas un rhythme quaternaire; avec quatre, il y a une subdivision. L'observation de ce fait a été formulée en loi p. 31.

1. Le mot *simple* exclut l'hypothèse de subdivision dans ce temps ; car alors ce n'est plus simplement une *thesis ;* le mouvement rhythmique rebondit pour aller se reposer plus loin. Ici, il n'est donc pas question de ce dernier cas analysé au chap. précédent.

On peut remarquer que la note qui est partie forte d'un temps quelconque, tombe au *frappé* du temps ou de la subdivision du temps [1].

Voici quelques exemples à ajouter à ceux qui ont été donnés jusqu'ici :



Tous ces exemples font donc voir qu'avec un neume de plus de 4 notes, il y a une subdivision ; en d'autres termes : que l'*arsis* ne peut comprendre plus de 3 notes.

Ce serait ici le lieu d'élucider un point capital et fort embrouillé de la théorie du rhythme. Il s'agit de savoir lequel des deux temps, de l'*arsis* ou de la *thesis*, est le *temps fort ;* et pourquoi, contrairement à l'opinion commune, le temps fort est ici marqué par le *levé*, au lieu de l'être par le *frappé*. Je dis que l'*arsis*, ou temps *levé*, est le *temps fort* du rhythme, et que la *thesis* en est le *temps faible*. La démonstration de ce fait exigeant d'assez longs développements, je la traiterai à part dans l'appendice qui termine ce chapitre. Cette étude intéressera vivement sans doute les musiciens ; mais ici, elle interromperait trop notre exposé de la théorie. Je prie donc le lecteur d'admettre pour le moment cette vérité, et de voir alors comment, par une conséquence logique, on fait coïncider l'accent avec l'*arsis*, et la finale des mots avec la *thesis*. Alors, en effet, le temps fort coïncide avec la syllabe forte; et la terminaison du mot avec celle du rhythme (30).

Avant de clore ce paragraphe, et puisque le lecteur connaît maintenant suffisamment ce qui constitue le

1. Il est question ici du *frappé du temps*, et non du *temps frappé*. Le frappé du temps, l'*ictus*, tombe sur la note initiale du temps ; et les temps forts comme les temps faibles, les temps *frappés* aussi bien que les temps *levés*, ont un *frappé*, c'est-à-dire une attaque.

rhythme, je me permets d'observer combien il est étrange qu'aucun travail n'ait jusqu'ici bien exposé cette question. Peut-être que sa grande difficulté était sa grande simplicité. Je le crois d'autant plus volontiers, que je me rappelle avec étonnement de combien de préjugés, d'idées acceptées sans contrôle, il a fallu me dégager lentement pour arriver à des notions élémentaires. Il est des auteurs en effet qui ont cherché à rétablir le rhythme avec des combinaisons de longues et de brèves fort bizarres, pleines d'anomalies et très difficiles à exécuter. D'autres ont combattu pour le chant plane, c'est-à-dire sans valeurs proportionnelles, avec l'égalité approximative des notes sous le rapport de la durée et considérées en elles-mêmes. Ce n'était là qu'une partie de la vérité ; car si les notes sont approximativement égales en durée, elles ne le sont pas au point de vue rhythmique; et si en durée elles le sont par elles-mêmes, elles ne le sont pas toujours par position, comme il arrive aux finales. Si ces deux distinctions avaient été connues de tous, on n'aurait pas entendu formuler cette objection : « L'égalité des notes est contraire à l'expression des sentiments de l'âme ; donc il y a des notes inégales dans le plain-chant. » Ce principe, faux intrinsèquement, comme le prouve le genre choral et tant de pièces musicales, est de plus faussement appliqué au plain-chant ; ou plutôt ceux qui l'ont formulé n'ont pas su distinguer l'égalité de durée de l'égalité absolue, même au point de vue rhythmique, qui réduit la phrase à une épellation insipide. Il est vrai que depuis quelque temps, et surtout depuis les premières publications de Dom Pothier, on a beaucoup parlé de lier les notes, de faire des groupes, et cela non seulement dans l'exécution, mais dans la réimpression de plusieurs éditions de plain-chant moderne.

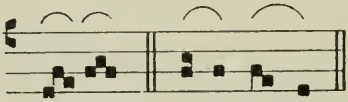
C'était un grand pas vers le but, mais on n'y touchait pas encore. Il fallait parler de ces mouvements par *arsis* et *thesis* qui constituent le rhythme, et reconnaître leur

point de départ et leur terme. Pourquoi, alors que ces mots ont été si usités, n'a-t-on pas eu l'idée de les reprendre et de leur demander une solution ? Peut-être à cause de l'oubli de la tradition; mais surtout à cause de la confusion qui régnait en cette matière. Par crainte de tomber dans la musique mesurée ou dans le métrique poétique, on n'a pas osé d'abord employer ces termes, ni ouvrir la porte aux idées qu'ils représentent. On les croyait appartenir en propre à la mesure, ou rhythme mesuré, alors qu'ils représentaient les éléments constitutifs du rhythme en général. Dans le paragraphe suivant, nous étudions les combinaisons et phénomènes auxquels donne lieu la succession des rhythmes.

§ II. *De la succession des rhythmes.*

Rhythmes distincts.

Il y a succession de rhythmes distincts, quand chaque rhythme a une note d'*arsis* distincte de la *thesis* du précédent, et une note de *thesis* distincte de l'*arsis* du suivant. Ex. :



lúmen sú-um

Les mouvements alors sont distincts, puisqu'ils ont un commencement et une fin propres. Cette distinction est l'opposé de la contraction que nous allons voir bientôt. Elle subsiste, avons-nous vu, dans les neumes adjoints et conjoints. Il n'y a rien de plus à expliquer sur cette manière de faire succéder les rhythmes.

Rhythmes contractés.

Lorsque vous voyez une balle rebondir en touchant le sol, vous observez que, au moment et au point où elle

touche la terre, il y a un second élan. La *thesis* et l'*arsis* sont contractées au même point et au même temps. Il y a alors contraction de 2 temps en un. C'est ainsi qu'il y a, en rhythme, une contraction, quand la *thesis* d'un rhythme se transforme en *arsis* sur la même note. La musique présente aussi bien ce phénomène que le rhythme libre, car ce procédé d'enchaînement des rhythmes ne dépend pas de la mesure. Cette contraction est une vraie syncope, ainsi que nous le verrons, car c'est la substitution totale d'un temps fort à un temps faible.

Parlons maintenant des proportions dans les divisions du rhythme. Il ne suffit pas en effet pour faire un rhythme qu'il y ait mouvement ; il faut que ces mouvements soient bien proportionnés, autrement il n'en résulterait rien de beau ; or le beau est l'objet de l'art.

ARTICLE II. — Des proportions dans les divisions rhythmiques.

Quelle est d'abord la nature et, ensuite, quelles sont les différentes espèces de ces proportions ?

§ I. *Nature des proportions dans le rhythme.*

Dans le rhythme libre les proportions dans la division de la phrase diffèrent totalement de celles du rhythme mesuré. On ne retrouve pas en effet dans le chant grégorien ces lois d'isochronisme et d'uniformité constante, qui apparaissent dans la musique mesurée, et que les phénomènes connus dans les Traités sous le nom de *contraction* [1] ou *dilatation* des rhythmes ne viennent modifier qu'en certains points. La mesure, en effet, en s'ajoutant au rhythme, crée ce jeu constamment uniforme des temps forts et faibles et produit, sauf irrégularités, l'isochronisme des rhythmes. On peut le constater dans la phrase qui a servi de thème d'étude au début de ce chapitre.

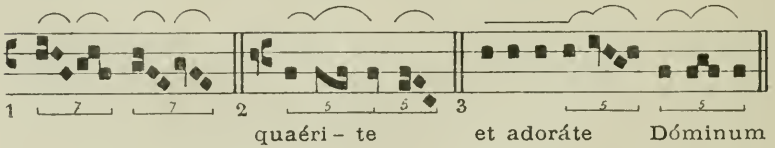
1. Le mot *contraction* est pris ici dans un sens à part ; il signifie *raccourcissement*.

Le rhythme du chant grégorien est libre, c'est-à-dire qu'il n'est pas soumis à ces lois, parce qu'il n'est pas mesuré. Parfois, et assez rarement, il peut offrir une succession de rhythmes semblables, mais cette similitude et cette régularité ne sont jamais une loi. L'*arsis* a tantôt une note, tantôt deux ou trois ; et, si l'on voulait noter ces rhythmes en mesure, on aurait ici une mesure à deux temps ; là, à trois. Ce jeu non uniforme des temps forts et des temps faibles caractérise le rhythme libre. Il n'est pas cependant arbitraire et désordonné, car alors il n'y aurait plus de beau, il n'y aurait plus d'art. Le jeu ou la combinaison de ces temps, avec les divisions qu'il produit dans la succession des sons, offre des proportions de divers genres que nous allons examiner maintenant.

§ II. *Proportions dans le nombre des sons.*

Dans le Chap. XIII des Mélodies grégoriennes, Dom Pothier a donné un commentaire assez étendu des paroles de Cicéron, de Quintilien et de Gui d'Arezzo sur cette matière. Il suffit du reste d'examiner quelques exemples pour se rendre compte de cette proportion.

Tantôt elle est égale, c'est-à-dire qu'un rhythme, ou bien un membre de phrase, comparé à un autre, présente le même nombre de notes. Ex. :

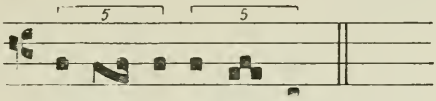


Le premier exemple se divise en 2 parties ou membres de phrase composés chacun de 2 rhythmes contenant un nombre de notes égal. Ce joli fragment a été gâté et mutilé dans les éditions modernes ; n'y eût-on supprimé qu'une note,c'eût été déranger la symétrie proportionnelle

et heurter l'oreille. Qui ne serait choqué de cette finale ?

Évidemment il manque une note, une seule !

Dans l'ex. 2 ci-dessus, il faut observer que le *ré* qui est sur la syllabe : *te* a environ la valeur de deux notes ; cette note est longue par position, comme étant finale de membre de phrase. Elle fait liaison avec le neume suivant, et, par suite, sa valeur double semble se partager entre les deux membres de phrases. C'est ce qui apparaît clairement en mettant des paroles sous le dernier neume.



quaéri – te Dómi – num

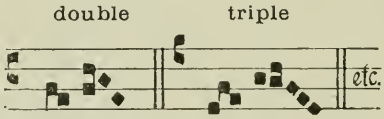
Voilà donc deux parties exactement semblables. Enfin dans l'ex. 3, après l'anacrouse, commence un dessin rhythmique qui se reproduit note pour note, temps pour temps sur le mot : *Dóminum*. Comparez cette leçon originale à celle que présente le plain-chant réformé et remanié de nos éditions modernes, dans lequel on a voulu introduire des théories de cabinet sur l'accent métrique ou quantitatif, à la place du sentiment rhythmique, si délicat et si classique, qu'y avaient mis les compositeurs.

a– do – rá–te Dóminum et a–do– ra – te Dominum.

A peine sorti sain et sauf de : *adorate*, le rhythme se brise complètement sur *Dóminum*, où l'absence de proportion, jointe à l'étrange combinaison des valeurs temporaires diverses, achève de choquer le sens musical.

= La proportion dans le nombre des sons peut être aussi *double*, *triple*, *sesquitierce*, etc. Le Chap. XIII des *Mélodies grégoriennes* offre une étude assez détaillée de ces différentes proportions. Ceci intéresse moins l'exécution que l'analyse, aussi je n'en citerai que quelques exemples. Il ne serait pas sans profit de rechercher d'après quelles lois se fait le mélange de ces proportions. Dans la métrique, on connaît les pieds qui peuvent s'allier entre eux.

Cette étude ferait ressortir l'art de la composition du chant grégorien; art que nous apprécions et devinons par le goût et la culture du sentiment rhythmique ; que les compositeurs de ces cantilènes ont possédé sans doute d'une façon plus pratique que théorique ; mais que n'ont pas même soupçonné les plain-chantistes et correcteurs des derniers siècles.



C'est ce genre de proportions dans le nombre des sons que les anciens appelaient *nombre*, et que nous appelons en musique : *carrure* de la phrase ; en littérature, *nombre oratoire*. En musique comme dans le discours, une période écourtée, ou un défaut de proportion dans la longueur des membres qui se correspondent, nous choque sensiblement.

Pourquoi alors, en remaniant le texte primitif du plain-chant, a-t-on mis si peu de soin à garder les proportions, et d'abord à se rendre compte de celles qui existaient ? On a moissonné systématiquement et en bloc toutes les notes doubles et triples dans la plupart des éditions ; on a taillé au hasard, comme je le prouverai, dans les neumes en les brouillant les uns avec les autres; enfin on a supprimé la plupart des divisions qui distinguaient les membres de phrase. De tout cela qu'est-il résulté ? Un gâchis de notes. Il n'en pouvait être autrement.

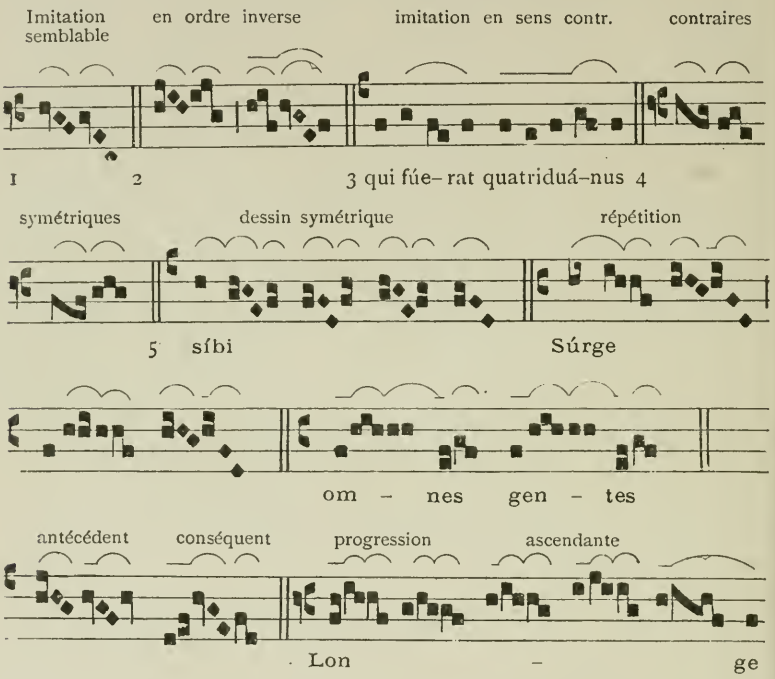
§ III. *Proportions dans les pauses ou cadences.*

Les pauses ou cadences qui divisent la phrase musicale doivent être proportionnées. C'est une loi de composition littéraire aussi bien que musicale. Le lecteur qui fait des pauses où il n'en faut pas, qui en fait de trop grandes ou d'insuffisantes, lit mal et s'expose à fausser le sens d'une phrase ou à la rendre inintelligible. Tous les traités et toutes les méthodes de plain-chant, depuis l'apparition des *Mélodies grégoriennes*, ont insisté davantage sur ce point et l'ont traité avec les développements voulus. Je rappelle ici ce genre de proportion pour compléter l'énumération de celles-ci ; mais il me semble inutile de répéter un enseignement qui se trouve partout, qui est par lui-même très clair, et n'a besoin que d'être expliqué, sans qu'on puisse soulever d'objections. Comme, en pratique, il suffit d'observer les recommandations faites dans le chap. précédent (n° 40 et suiv.), j'y renvoie le lecteur et préfère insister sur des points moins éclaircis dans les traités de plain-chant.

§ IV. *Proportions dans le dessin mélodique.*

Nous touchons ici à la conduite de la mélodie, à la composition musicale. Le dessin mélodique ! Qui en a soupçonné l'existence, ou qui l'a trouvé dans nos Graduels, Offertoires, etc. du plain-chant actuel ? Mais quand on analyse une pièce de chant grégorien, telle qu'elle a été composée, avant d'être décomposée, on remarque, selon le mot de Gui d'Arezzo, que les neumes répondent aux neumes. Ces neumes dessinent des mouvements semblables ou contraires ; il y a des progressions ascendantes ou descendantes, des répétitions, des antécédents et des conséquents, etc. L'exécution artistique peut tirer de cette analyse d'utiles indications. Le musicien se trouve ici sur un terrain commun à l'art ancien et à l'art moderne ; et

même celui-ci pourrait en ce point beaucoup apprendre de celui-là. Voici quelques exemples entre mille.



Nous voici à la fin de cette théorie du rhythme ; et je pense qu'il est facile d'en déduire la définition du rhythme. Cette analyse nous a montré que le rhythme consistait en une succession de mouvements bien proportionnés, qui divisent ou distinguent la suite des sons. Qu'en conclure sinon que le rhythme est « *la proportion dans la division des sons par le mouvement* » ? Cette définition s'applique spécialement à l'art musical ; en ôtant les mots : « des sons » on a une définition générale du rhythme qui existe dans tous les arts fondés sur le temps et le mouvement, comme la poésie et la danse. Pour l'appliquer spécialement à ces arts, on devra mettre à la place de « *divisions des sons* »,

« division des syllabes » ou « des gestes, des pas ». Cette définition est celle que donnent les *Mélodies grégoriennes*, d'après les anciens ; mais en ajoutant ces mots : « *par le mouvement* », on échappe aux reproches d'insuffisance et de vague, qui ont été dirigés contre elle. C'est qu'en effet la proportion dans la division ne suffit pas à faire un rhythme. Elle se retrouve dans les *arts apotélestiques* (architecture, sculpture et peinture) fondés sur l'*espace* et le *repos*. Là elles engendrent la *symétrie*. Seuls les arts *pratiques* (πρακτὶς) ou *musiques*, qui sont la danse, la musique et la poésie, sont soumis au rhythme, parce qu'ils sont basés sur la *durée* et le *mouvement*.

D'autres définitions ont été données, très acceptables et très compréhensibles.

« Le rhythme consiste dans le jeu bien combiné des temps forts et des temps faibles. »

« Il est la forme du mouvement produisant le beau. »

« Il est la manifestation du principe intellectuel d'unité aux arts du mouvement, » etc.

APPENDICE.

J'AI dit que, dans un rhythme, l'*arsis* est le temps fort, et la *thesis*, le temps faible. Cette assertion et cette pratique étonneront sans doute bien des personnes accoutumées à frapper le temps fort de la mesure, et à lever la main pour le temps faible ; et je comprends que les métriciens et les musiciens accueillent non sans hésitation une assertion si nettement tranchée. C'est en effet le point le plus embrouillé de la théorie du rhythme. Mais est-il impossible de débrouiller cette question ? J'espère que non ; et je vais étudier :

1° Pourquoi l'*arsis*, quoique temps levé, est-il vraiment le temps fort du rhythme ?

2° D'où vient qu'en marquant le rhythme on commence par le temps levé ?

Voici d'abord quelques principes qui sont l'évidence même. *Le temps fort est celui qui contient la force du mouvement.* Or tout mouvement a sa force au point de départ, dans son élan ; cette force initiale s'épuise au cours de sa durée pour aboutir au terme, au repos. Donc le temps initial, ou le premier temps, est le temps fort.

Remarquons maintenant que *le temps fort peut être aussi bien dans un mouvement de bas en haut que dans un mouvement de haut en bas*, c'est-à-dire dans le *levé* aussi bien que dans l'*abaissé ; cela dépend des conditions où s'exécutent ces mouvements.*

Si le temps marqué en bas est un *frappé*, comme dans un coup de marteau, il contient la force, l'élan ; c'est le *temps fort*. C'est aussi le temps initial ; car si, au début, il a fallu lever avant de frapper, c'était un mouvement préliminaire, une mise en position, une anacrouse. Le point de départ du mouvement proprement dit a commencé avec le *frappé*, avec le mouvement de haut en bas produit avec force.

Donc, *dans le cas de frappé*, le mouvement de haut en bas est le temps fort. Par suite celui de bas en haut, autrement dit le *levé*, sera le temps faible. Ainsi la balle qui se relève en rebondissant n'a pas dans ce mouvement ascensionnel la force qu'elle avait ; ainsi quand on frappe du pied, le frappé est plus fort que le levé.

Supposons maintenant que le mouvement de haut en bas soit une cadence, une chute, une flexion d'un mouvement qui finit, comme dans la vague ou la fusée qui retombe après s'être élancée, comme le bras qui s'abaisse après avoir soulevé un fardeau ; il est clair que la force n'est plus dans ce mouvement. L'élan, la force, se trouvent dans le *levé*, qui devient le *temps fort ;* le mouvement de bas en haut n'est plus un *frappé*, mais un simple *abaissé*. La force expire avec lui, le mouvement arrive à terme. C'est un temps faible.

Ces principes posés, la difficulté est résolue. Dans un

rhythme, l'*arsis* est le temps initial ; et c'est bien lui qui a l'élan, la force, puisque la *thesis* est la chute, l'arrivée au terme. Aussi, dans l'exécution, les notes d'*arsis* ont-elles une attaque, une force relativement plus grande que celles de *thesis*.

De tout cela il ressort que la confusion sur ce point venait de ce qu'on a mal compris les termes, et regardé comme étant synonymes des expressions d'un sens bien différent. Ainsi on a confondu *thesis* avec *temps frappé ;* et comme ce dernier est temps fort, on a cru que *thesis* et temps fort ne faisaient qu'un ; tandis que véritablement, si les deux sont marqués de haut en bas, ils ont un caractère bien différent. Pareillement on a confondu *arsis* et *temps faible*, parce que l'un et l'autre sont au *levé*, et que le levé est parfois temps faible; il est même ordinairement réputé tel dans la mesure.

Quant à la seconde question : « pourquoi dans le rhythme commencer par le levé et non par le frappé, ainsi qu'on le pratique dans la mesure? » la nature même du rhythme y répond. La *thesis* qui termine le rhythme est une cadence, l'arrivée à terme et au repos du mouvement. Or il n'est ni naturel, ni commode de finir en l'air; on s'appuie, on se repose en bas, et un élan est suivi d'une chute. La *thesis* ou *pose* (τίθημι) se marquant donc en bas, il est simple que l'on commence par le levé, ce qui est la direction naturelle d'un élan.

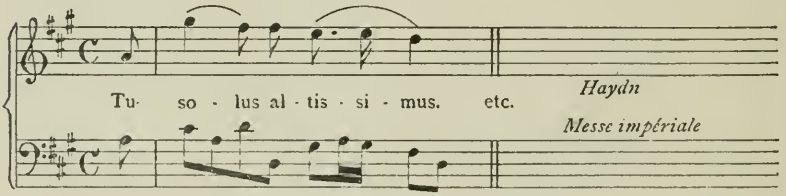
Vient maintenant une autre explication.

Pourquoi cette contradiction entre le rhythme libre et la mesure ? Dans celle-ci, on dit que le temps marqué en bas est le *temps fort*, car il est *frappé;* au lieu que dans celui-là, c'est le *levé*.

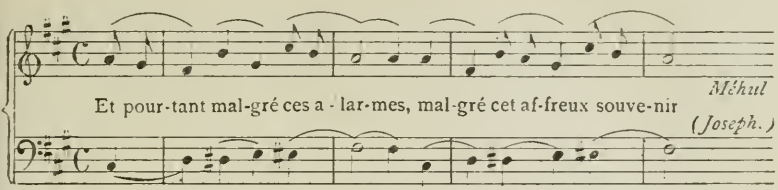
La contradiction n'est peut-être pas si complète qu'on le croirait tout d'abord ; et, bien que cette étude n'intéresse pas directement le chant grégorien, je ne crois pas faire un hors-d'œuvre, en dégageant cette question du

rhythme des idées inexactes qui en dérobent la vue et en faussent la perspective.

Je dis donc (non sans quelque crainte de paraître renversant) qu'en enseignant dans le solfège que le 1er temps de la mesure est *toujours* le temps fort, on enseigne une chose fausse, que tout le monde redit de bonne foi (comme je l'ai fait aussi), sans qu'on songe à vérifier ce principe, violé à chaque instant dans l'exécution. En d'autres termes, en musique mesurée aussi bien qu'en rhythme libre, l'*arsis* est à proprement parler le seul *temps fort ;* que le lecteur veuille bien prêter attention à cette curieuse démonstration. Je veux prouver cette proposition : « *C'est l'*arsis *qui est le temps fort. Les temps de la mesure ne sont par eux-mêmes ni forts ni faibles ; c'est leur coïncidence régulière ou irrégulière avec l'*arsis *du rhythme qui les rend forts.* » Hors de là, si, dans l'exécution, ils ont une certaine force de sonorité, il ne s'agit là que d'une modification qui ne change pas la nature des temps et provient de causes purement extrinsèques et accidentelles, appartenant aux lois de l'expression. Voici d'abord un exemple :



Dans cet exemple, les paroles par leur accentuation et l'harmonie par ses cadences indiquent, aussi bien que la mélodie, les temps d'*arsis* et de *thesis*. Ici, le 1er et le 3e temps de la mesure sont *forts ;* mais ici, il y a coïncidence de ces temps avec l'*arsis* du rhythme. Au contraire, dans l'ex. suivant, cette coïncidence n'a pas lieu, et ces mêmes temps deviennent faibles, tandis que le 2e et le 4e des mesures sont les temps forts.

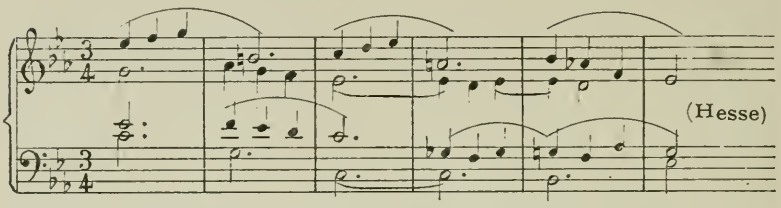


Demandez à un musicien instruit d'accentuer ici vigoureusement le premier et le 3e temps de chaque mesure ; il se récriera, parce que son sens musical serait choqué. Qu'il place la même accentuation sur le 2e et le 4e temps ; il y aura peut-être de l'exagération, mais on sentira que l'accent est à sa place, qu'on l'y met naturellement et d'une façon sensible. Et pourquoi ? Parce que l'*arsis* du rhythme coïncide avec ce 2e et ce 4e temps, sauf dans la 4e mesure où il y a une irrégularité par *contraction*. C'est du reste ce que vient achever d'éclaircir l'harmonie, en montrant les *cadences* qui se font sur le 1er et le 3e temps et qui, harmoniquement et mélodiquement, coïncident avec la *thesis ;* par contre, l'*arsis* étant au 2e et au 4e, les rend *forts* et leur fait attribuer l'accentuation.

Rien qu'avec ces deux exemples, nous pouvons voir déjà comment est justifiée la plainte élevée par plusieurs professeurs célèbres touchant la négligence que mettent les compositeurs dans la notation de leurs morceaux ; d'où il résulte, pour l'exécution et spécialement pour l'accentuation, des *quiproquos* et des embarras désastreux. L'exemple tiré de Méhul est mieux noté que celui de Haydn, sous le rapport de la coïncidence du rhythme avec la mesure, l'*arsis* étant au *levé*. D'autre part l'un et l'autre seraient mieux à 2 temps qu'à quatre (toujours au même point de vue), puisqu'il s'agit ici de rhythmes embrassant seulement deux temps, et qu'ainsi tout coïnciderait : la mesure et le rhythme. Je sais bien que cette coïncidence n'est pas toujours possible, et, pour le cas présent, c'est une pure observation d'analyse ; mais il est des circon-

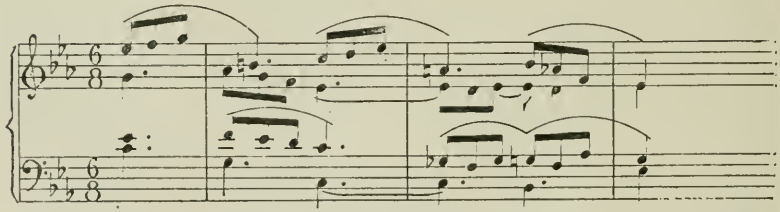
stances (M. de Lussy en signale plusieurs dans le *Traité de l'expression musicale*), où ce défaut de coïncidence trompe complètement l'exécutant, qui prend une mesure à $^2/_4$ pour une à quatre, et un $^3/_8$ pour un $^6/_8$, ou *vice versa.*

Examinez ce fragment :

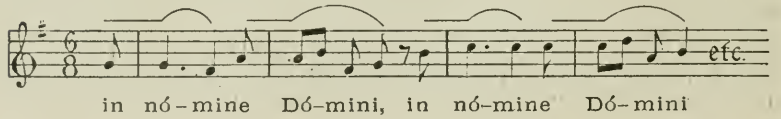


Vous remarquez que dans la musique à plusieurs parties, surtout si elle est *polyphonique* et non *plaquée*, les différentes parties peuvent dessiner des rhythmes qui font contraste ou opposition. Ici, par exemple, celui du ténor commence au temps où finit celui de la partie supérieure. L'effet d'ensemble est une série de rhythmes contractés.

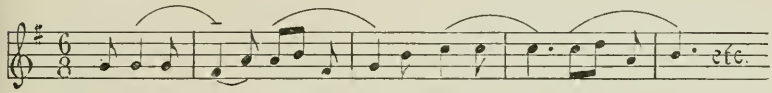
Mais à regarder le rhythme de la mélodie supérieure, cet exemple serait mieux noté à $^6/_4$ ou $^6/_8$, puisque la 2e et la 4e mesure tombent au temps faible, et qu'on ne peut en aucune manière les accentuer à cette partie. Ex. :



Voici encore un remarquable exemple tiré du *Benedictus* d'une messe de Hummel.



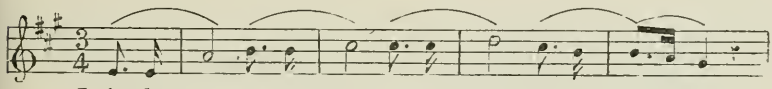
Ces 2 membres de phrase se composent chacun de deux rhythmes dont l'*arsis* est au 1er temps de chaque mesure; c'est ce qui le rend *fort*. Mais par suite d'une négligence, qui n'est pas rare chez les maîtres, la disposition des paroles est défectueuse, parce que la *thesis* semble en tombant au milieu de : *nómine*, le couper en deux et laisse entendre : *in nomi - ne Domini*. Cette disposition du texte serait meilleure, et meilleure aussi la notation, si l'on avait :



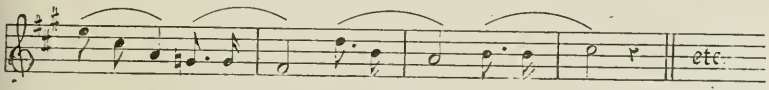
in nómi - ne Domi - ni, in nomi - ne Dó - mi - ni

Ainsi tout s'accorde, rhythme et mesure; accent tonique du texte et *arsis* de la mélodie ; finale des mots et *thesis* musicale.

Un fragment de l'air célèbre : *Champs paternels*, nous offre un curieux sujet d'étude.



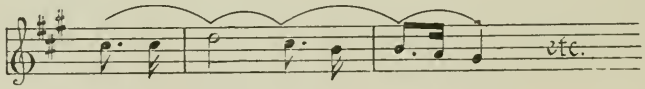
Loin de vous a lan-gui ma jeu-nesse e - xi - lé - e



comme au vent du dé-sert se flé - trit u - ne fleur.

Les 1res mesures présentent une progression mélodique ascendante dont le point culminant est le *ré* sur la fin de : *jeunesse*. L'expression musicale exige par suite une exécution en *crescendo*, qui influe sur les *thesis*, notamment sur le *ré*, placé au sommet de cette progression. Mais c'est là une de ces modifications accidentelles dont nous avons parlé, qui est purement extrinsèque et ne change

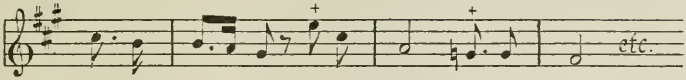
pas la nature des temps. Si les *thesis* ont ici une sonorité un peu plus grande que de coutume, par suite du *crescendo*, elles en ont moins que l'*arsis* qui suit, où s'élance le mouvement. Ce serait une faute de les accentuer relativement plus fort que les *arsis ;* tandis qu'on peut accuser l'accentuation sur ces dernières sans autre inconvénient que celui d'exagérer ; mais l'accent sera à sa place. (V. Mathis de Lussy : accentuation des notes initiales des rhythmes, *Traité de l'expression musicale.*) Si cependant le chanteur accentuait en *crescendo* la finale du mot : *jeunesse*, ce mode d'exécution, non obligatoire, peut cependant être accepté. En effet, il commencerait ici la contraction des rhythmes qui vient après, et il peut y être induit tant par la liaison des 2 mots : *jeunesse exilée* (qui se contractent par élision de deux *e*), que par la liaison rhythmique, qui semble se faire sur cette note culminante, entre la progression ascendante qui précède et la descendante qui suit. Il en résulte que ce *ré* semble être un point de jonction commun aux deux parties, qui s'y unissent par la contraction rhythmique.



ma jeu - nesse e - xi - lé - e

Cette liaison de deux membres de phrases par une note culminante se retrouve dans le chant grégorien à l'aide de la *virga*, comme nous aurons l'occasion de l'observer.

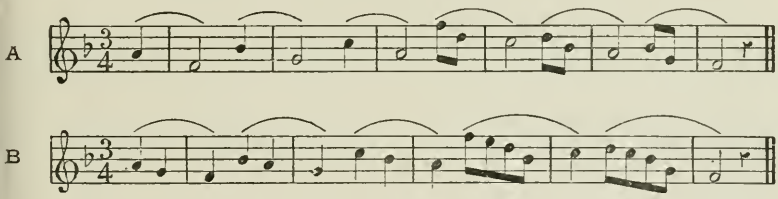
Mais la 6e mesure de ce fragment : « *Comme au vent du désert* » offre un curieux phénomène. Pour rompre la monotonie d'un rhythme ïambique, le compositeur écrit tout à coup un rhythme binaire, en resserrant sa période rhythmique pour retourner ensuite à son premier dessin. En effet, en poursuivant le rhythme ternaire ïambique, Méhul eût dû écrire :



e – xi – lé – e comme au vent du dé – sert

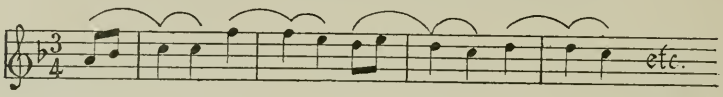
mais non ; il a, dans le but que j'ai dit, resserré, contracté un rhythme de ternaire en binaire ; c'est une irrégularité qui devient ici une source de beauté. Mais qui n'accentuerait pas les *arsis* de cette progression descendante ?

La morale de toute cette affaire, c'est que le lecteur peut voir comment les temps forts se déplacent avec l'*arsis* rhythmique, et occupent tantôt le 3e, tantôt le 1er temps de la mesure. Je crains de fatiguer par ces minuties d'analyse. Qu'y a-t-il de plus ennuyeux qu'une analyse, surtout quand elle dissèque les beautés de l'art ? Mais voici deux petits exemples, dont la seule inspection montrera comment le temps fort se déplace avec l'*arsis*.

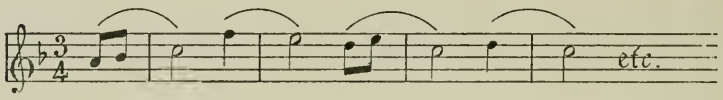


Le 1er offre un rhythme ternaire ïambique, le temps fort est au 3e temps, comme il arrive dans certaines valses. Voilà pourquoi ce temps est le temps sur lequel le mouvement de la danse s'*enlève ;* aussi le chef d'orchestre, dans les mouvements rapides, bat la mesure ternaire à 2 temps, un au *levé*, et deux en bas ; c'est logique. De plus on accentue dans l'exécution musicale le temps de levé, comme dans la danse on y prend son élan. Manifestement c'est le temps fort. Aussi très grand et très curieux est l'embarras de ceux qui, s'attachant à ce principe faux : *que le 1er temps de la mesure est toujours le temps fort*, se trouvent en présence d'un autre temps fort. A la vérité

le 1er temps dans ces rhythmes est aussi un peu frappé, mais c'est parce qu'il y a contraction. Le temps de *thesis* est décomposé en 2, et offre une finale féminine.



au lieu de



Dans le second exemple (ex. B. ci-dessus), le rhythme est ternaire trochaïque, et a 2 temps à l'*arsis*, mais un seul à la *thesis ;* aussi le temps fort est-il au *second* temps de la mesure ; parce que l'*arsis* et, avec elle, l'accentuation, commencent là.

On ne peut, à mon avis, voir plus clairement que le temps fort suit l'*arsis*. En s'attachant à ce principe, on simplifie tout, on ramène tout à l'unité ; partout et toujours, quand vous trouvez une note forte, accentuée, un temps fort, c'est l'*arsis*. Si, au contraire, vous adoptez cet autre, d'abord faux en lui-même : *que le 1er temps de la mesure est le temps fort*, vous devrez, pour accorder les faits avec cette théorie, multiplier les distinctions et les exceptions. Ah ! ici, ce temps est fort à cause de l'accent pathétique ; ou à cause de la syncope ; ou à cause de l'accent rhythmique qui fait opposition à l'accent métrique, etc., etc. Tout cela est vrai, mais il est inutile d'entasser des irrégularités, de créer des exceptions. L'accent pathétique, l'accent rhythmique, l'accent de la syncope sont amenés par des causes diverses, selon le dessin du compositeur ; mais ce sont des accents qui n'en font qu'un : *c'est l'accent de l'*arsis *du rhythme.*

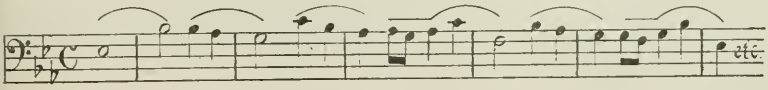
Nous l'avons vu dans les exemples qui précèdent. Il est vrai que jusqu'ici l'*arsis* s'est présentée d'une façon

régulière, par le développement normal de la phrase rhythmique. Le passage de Méhul « comme au vent du désert » présentait seul une exception. Je veux pour compléter cette étude montrer que toutes les accentuations, qui semblent créer à la prétendue accentuation métrique une irrégularité, s'expliquent toujours par la même cause. L'irrégularité consiste seulement en ce fait : que l'*arsis*, au lieu d'apparaître à sa place régulière, se montre là où le sentiment musical ne l'attendait pas. C'est pourquoi j'ai dit (102) que les temps *dits forts* de la mesure pouvaient coïncider *régulièrement* ou *irrégulièrement* avec l'*arsis*.

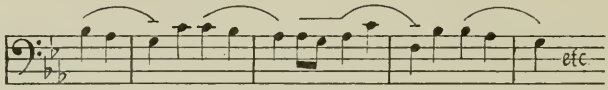
Le principal et, à ce que je crois, le seul phénomène d'irrégularité rhythmique qui existe, c'est celui que nous avons vu sous le nom de *contraction* et qu'en musique on nomme *syncope*.

Qu'est-ce que la syncope ? Voilà encore un point sur lequel la théorie musicale dans les solfèges ne se pique ni de clarté ni de précision. La réponse que vous et moi avons apprise, c'est que « *la syncope est la prolongation d'un temps faible sur un temps fort* ». Nous allons voir que c'est à peu près le contraire ; mais on se rappelle que cette définition est accompagnée d'une observation : « Dans la syncope, est-il dit, l'accent est déplacé et se met sur le temps faible de la mesure. » Ah ! et pourquoi ? — Mystère ! Tâchons d'apprendre par l'examen des faits ce que la théorie du solfège ne nous dit pas. Je prends cette phrase, début d'une fugue de Bach.

Otez la syncope, et vous avez la phrase suivante, dont le rhythme très régulier s'analyse du premier coup d'œil.

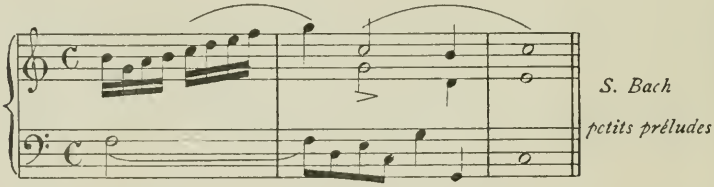


On pourrait encore, si on le préfère, mettre avec des finales féminines :

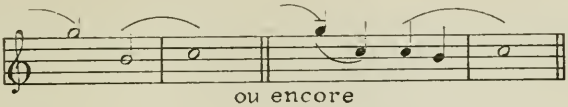


mais ceci n'a aucune importance.

La place des temps forts ou faibles est nettement distinguée, et d'autant mieux que l'exemple est bien noté au point de vue de la coïncidence du rhythme et de la mesure. Qu'a donc fait la syncope ? Pas autre chose que d'anticiper d'un temps l'attaque de l'*arsis*. Cette attaque imprévue, cette reprise du mouvement, à un temps où s'achevait la *thesis*, donne une secousse au sentiment musical. De là cette irrégularité que produit la syncope ; ce déplacement, inexpliqué par d'autres principes, de l'accent qui tombe sur un temps de la mesure *dit faible*. Mais alors la syncope doit se définir : *l'anticipation d'un temps fort sur un temps faible ;* et si l'on veut me permettre de dire que l'anticipation est une prolongation en avant, on verra que je disais fort légitimement que la définition courante était à *peu près* le contraire de la réalité. Cette définition est donc mauvaise ; d'abord parce qu'elle ne rend pas compte de ce qui caractérise essentiellement la syncope, à savoir : ce déplacement d'accent ; ensuite parce que le vrai temps faible, la *thesis*, au lieu d'être prolongée, est diminuée par l'anticipation de l'*arsis*. En voici encore un autre exemple.



N'est-il pas clair que, sans syncope, l'avant-dernière mesure offrirait :

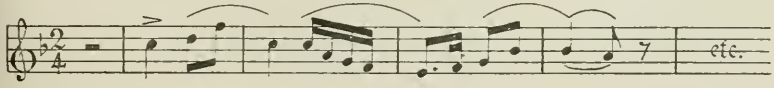


La syncope a donc fait anticiper l'*arsis* d'un temps.

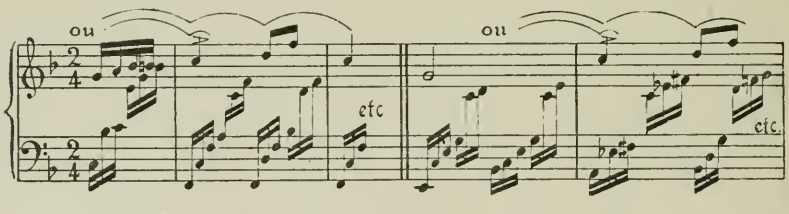
Toutefois cette anticipation du temps fort sur le temps faible, ne prend qu'une partie de ce dernier dans les ex. ci-dessus. Or il peut arriver que cette anticipation soit non seulement partielle, mais totale, c'est-à-dire que le temps fort se substitue au temps faible dès le début, dès le frappé *(ictus)* de ce dernier. C'est en cette forme qu'il se présente dans le chant grégorien sous le nom de *contraction*, de rhythmes contractés. Là, en effet, au moment où l'on croit arriver à la *thesis* et terminer le mouvement, et où le sens musical et rhythmique s'attend à un temps faible, on est tout à coup relancé sur un temps fort. C'est une syncope totale.

En musique nous avons aussi des contractions de rhythmes. On en a déjà trop vu d'exemples placés à l'intérieur d'une phrase, pour qu'il soit utile d'en ajouter d'autres. Je préfère en donner qui ont un intérêt particulier.

C'est un exemple de syncope totale ou de contraction rhythmique au commencement d'une phrase. Bien souvent on attaque *forte* le premier temps d'un chœur ou d'une mélodie. Sans doute c'est parfois une nuance d'exécution, le passage pouvant être exécuté *piano* ou *forte ;* ce sont là des modifications de sonorité purement extrinsèques et accidentelles et qui ne changent pas la nature des temps. Mais de plus, c'est parfois temps fort sur la 1re note d'une phrase, et qui plus est (c'est là le point à noter), un temps fort avant l'*arsis*. En voici un exemple.

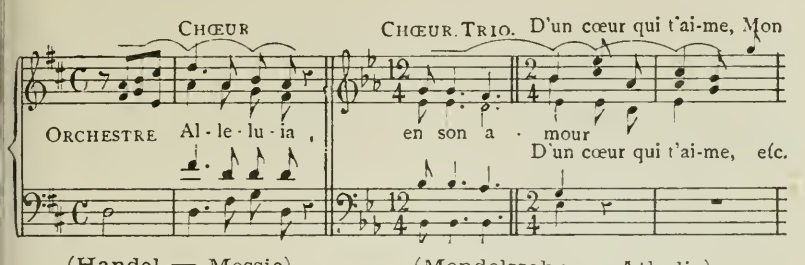


La première note est ici à juste titre marquée avec accent dans l'édition Litolff des Romances sans paroles de Mendelssohn. Cependant on peut constater que l'*arsis* du rhythme est au 2e temps. D'où vient que ce qui la précède n'est ni une *thesis* ni une anacrouse? C'est qu'il est temps fort par contraction ou syncope totale. Comment! puisque c'est la première note? Une contraction suppose deux rhythmes, ici c'est le premier que rien ne précède. Donc il ne peut y avoir contraction. — Pardon, il y a toujours un rhythme précédent au moins sous-entendu ; et s'il n'est pas exprimé dans la mélodie, il l'est presque toujours dans l'accompagnement vocal ou instrumental. Ainsi le passage précité est précédé d'une mesure où l'accompagnement fait entendre le rhythme précédent. Cela est si vrai que le plus souvent l'harmonie accuse en cet endroit une *cadence*, et la mélodie une *rentrée*.



Les exemples de ce genre abondent ; mais partout on remarque qu'en suivant soit la cadence harmonique, soit la rentrée (qui du reste est une cadence mélodique) on aboutirait *régulièrement* à une *thesis* sur la note où débute la mélodie. Pas du tout, cette note est un temps fort avec son attaque, son accentuation, et se substitue au temps faible. Il y a là une contraction ; et plus l'accentuation est marquée, plus on éprouve une secousse analogue à celle de la syncope.

Je donne encore quelques exemples :

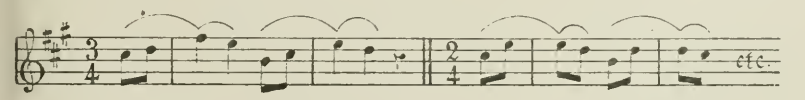


(Handel = Messie) (Mendelssohn = Athalie)

On voit dans ces deux exemples que les voix font leur rentrée au frappé du temps où soit l'orchestre, soit un autre chœur achève sa phrase, et par conséquent tombe sur une *thesis*. Il en résulte une contraction entre les rhythmes dans ce dialogue. Laissez l'orchestre ou le chœur achever sa phrase, sans la rentrée du chœur ou du *trio*, et vous arrivez à une *thesis* sur le 1er temps de la mesure. Si les voix n'attaquaient pas au frappé de cette *thesis* (en prenant l'*Alleluia* au 2e temps, et le *trio* à la 2e moitié du 1er temps) l'attaque serait bien moins accentuée pour l'*Alleluia*, et très peu pour le *trio* qui débuterait en anacrouse. Il n'y aurait plus de contraction.

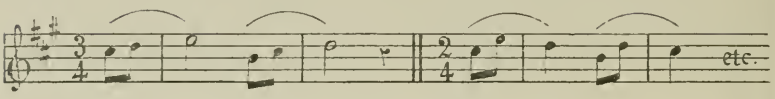
J'ai dit que la syncope totale ou partielle me paraissait être la seule irrégularité rhythmique, au point de vue du déplacement de l'*arsis;* c'est qu'en effet les diverses accentuations musicales, qui amènent quelque irrégularité, se réduisent en dernière analyse à une syncope totale ou contraction des rhythmes.

Examinez l'appoggiature, par exemple, vous n'y verrez pas autre chose. L'*arsis* est la raison de son accentuation expressive.



Supprimez la contraction et le fractionnement de la

thesis, en ne mettant qu'une note au lieu de deux, vous avez :



il n'y a plus d'accent sur le 1er temps de la mesure, car il est une simple *thesis*. En se rappelant ce qui a été dit (28) des finales féminines, on constatera que celles-ci ont la même nature que l'appoggiature expressive ; la décomposition du temps de *thesis* en 2 notes avec contraction sur la première : voilà ce qui les constitue. Mais dans l'appoggiature cette note est culminante, et par suite son attaque est plus forte. Plus elle est distante, plus elle est forte, car le mouvement, ayant dû prendre plus d'élan, frappe plus fort en rebondissant.

Il est temps de finir cette dissertation en disant un mot du rôle respectif du rhythme et de la mesure, rôle qui n'a pas été suffisamment compris ; d'où est venue toute la confusion.

Le rhythme existe indépendamment de la mesure, puisqu'il y a des chants mesurés et non mesurés. Ce qui fait les temps forts ou faibles, c'est le rhythme ; puisqu'ils ne sont tels que par la place qu'ils occupent dans le mouvement qui informe la succession des sons. Or ce mouvement est précisément le rhythme. S'il n'en était pas ainsi, on serait amené à cette conclusion que les chants non mesurés n'ont pas de temps forts ni faibles ; conclusion absurde. Que fait donc la mesure ? Elle mesure le rhythme, en fixant à la fois et la durée des temps et le retour périodique de ces temps, mais elle ne fait pas leur qualité.

C'est un cadre invariable dans lequel sont disposés les temps. Quand la mesure s'ajoute au rhythme, alors nous trouvons les phénomènes d isochronisme et de régularité des rhythmes que n'offre pas le rhythme libre. Il y aura donc des temps forts dans la mesure, mais non *de par la*

mesure, parce qu'ils existent sans elle. Dès lors en vertu de quelle loi ce cadre des temps, ou mesure, devrait-il commencer par un temps fort ? Il faudrait supposer que le 1er d'une mesure est toujours un *frappé*, ce qui n'est pas, comme je l'ai prouvé. On ne peut objecter non plus que ce 1er temps de la mesure est un temps initial ; car c'est le temps initial du mouvement qui est fort, et on ne s'est pas encore astreint à mettre l'*arsis* toujours au commencement de la mesure. Il serait trop long de rechercher les causes qui ont amené à regarder comme fort le 1er temps de la mesure, et en général tout temps marqué de haut en bas. Il suffit d'avoir constaté la méprise. Encore une fois, je comprends que cette théorie, qui va à l'encontre des idées reçues, cause de la surprise ; cependant, j'ai été moi-même étonné, en l'exposant maintes fois devant des musiciens instruits, de les voir accepter bien vite ces principes comme plus conformes aux faits de l'exécution.

Nous allons reprendre maintenant notre étude du chant grégorien.

CHAPITRE III. — Exécution du chant grégorien.

ANS ce chapitre, je veux étudier diverses questions qui ont trait à l'étude pratique ou à l'exécution du chant grégorien. Sans vouloir répéter les excellentes choses qu'enseignent plusieurs ouvrages récents, je crois que bien des lecteurs seront contents de voir ici réunies des observations qui ne sont pas assez vulgarisées. Le rhythme étant la base et la partie neuve de ce travail, je m'y suis arrêté plus longtemps, et ne peux traiter toutes les questions abordées dans cet ouvrage avec la même ampleur. C'est pourquoi, en maintes occasions, je me bornerai à résumer les notions utiles dans la pratique. Je traiterai ici de la notation, et de la direction du chœur par l'indication du rhythme; puis, après les observations concernant l'exécution soit du chant grégorien en général, soit des divers genres de pièces en particulier, je signalerai les principaux défauts à éviter. Ce sera l'objet des articles suivants.

ARTICLE I. — De la notation du chant grégorien.

En fait, la question du rhythme et de la notation sont étroitement liées. Je n'ai pas à examiner ici la notation neumatique sur laquelle les *Mélodies grégoriennes* et surtout la *Paléographie musicale* renseigneront surabondamment le lecteur. Je ne veux parler que de la notation guidonienne, qu'emploie le *Liber Gradualis* publié par Dom Pothier ; de la notation carrée ordinaire, usitée dans plusieurs éditions modernes ; et enfin de la notation musicale.

§ I. *De la notation guidonienne et de la carrée.*

« Sans doute, le *Liber Gradualis* reproduit avec une exacte fidélité la leçon des manuscrits ; mais pourquoi, dans un livre destiné à la pratique, avoir employé cette notation archaïque ? Pourquoi encore s'être arrêté à tel siècle plutôt qu'à tel autre ? Est-ce que notre notation carrée moderne n'est pas une simplification et un progrès par là même ? Alors pourquoi ne pas l'employer ? »..... Voilà des objections que beaucoup de lecteurs auront entendues et peut-être faites. Elles sont trop naturelles, trop de prime-abord pour n'être pas faites.

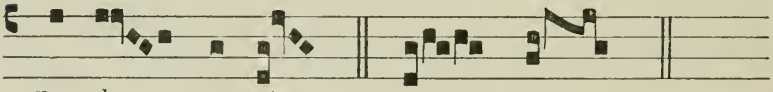
Toutefois elles ne peuvent venir que de l'ignorance de ce fait : que le chant grégorien est chose bien différente du plain-chant moderne. Il en résulte que la notation carrée, suffisante pour celui-ci, est absolument insuffisante à exprimer ce que nécessite une bonne exécution du chant grégorien. Il fallait donc chercher autre chose. En effet, cette prétendue simplicité de la notation carrée, loin d'être un perfectionnement, est une décadence. Supprimer les termes d'un problème, ce n'est pas le résoudre ; il suffit d'un coup de chiffon sur le tableau, et tout est simplifié.

C'est le cas de la notation carrée. Elle est simple, parce qu'elle n'exprime plus rien, sauf les intervalles. De tout ce qui constitue la phrase mélodique, groupement des notes en neumes, leurs divisions, etc. (toutes choses essentielles, comme on l'a vu), la notation carrée ne dit rien. De là, ces suites de notes d'une plate uniformité, où aucune trace d'indications rhythmiques n'est ordinairement perceptible ; de là, cette absence de divisions et de distinctions, ou l'emploi rare de quelques divisions toutes uniformes. Nous aurons l'occasion plus tard de constater ces choses. Il fallait donc chercher une autre notation, qui traduisît plus fidèlement la leçon primitive donnée par la notation neumatique. Que prendre? Où s'arrêter ?

On peut barioler un livre de notes de formes diverses, d'après un système personnel, sans atteindre le but. Ce n'était pas affaire d'imagination ni de couleur archaïque ; le but à atteindre était nettement posé. Or la notation guidonienne,au point où l'a prise Dom Pothier, a le double avantage d'être exacte au regard des neumes, et cependant d'être assez rapprochée de nous pour ne pas être trop étrange. Les imprimés de la fin du dernier siècle l'ont encore. En pratique, il y a trois ou quatre signes inusités dans nos éditions actuelles, et pour lesquels, au cours de bien des exercices, je n'ai jamais eu besoin d'une longue explication. Mais fallût-il plus de temps, il y a obligation d'en passer par là, puisque la notation carrée est insuffisante.

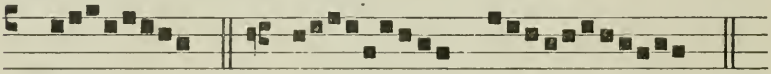
Cette juxtaposition de notes carrées ne dessine pas les neumes, surtout quand ils sont à intervalles disjoints :

Est-ce que l'œil ne saisit pas mieux ce qui suit ?



præ–cla – ra est

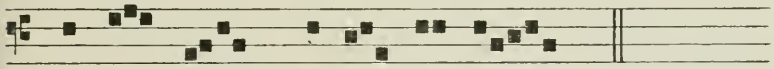
Mais c'est le moindre inconvénient de la notation carrée. Son défaut capital, comme nous aurons l'occasion de le voir en examinant le plain-chant actuel, c'est de confondre les neumes, et d'offrir au chanteur des séries de notes sans aucune indication qui l'aide à dessiner un rhythme, ni conséquemment une phrase mélodique. Que signifient ces séries de notes ?



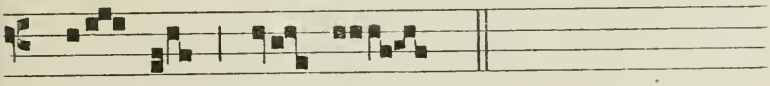
Voilà ce qui se trouve à chaque ligne de nos éditions modernes. Je reste perplexe entre les multiples combi-

naisons rhythmiques qu'on peut réaliser avec ces groupes. Regarde-t-on comme bonne une écriture qui enfile les syllabes à la suite les unes des autres, sans distinction de mots ni de membres de phrase, sauf quelques distances çà et là, toujours les mêmes et placées n'importe où ? C'est, en toute rigueur, le cas de la notation carrée, comme on le verra dans un des chapitres suivants.

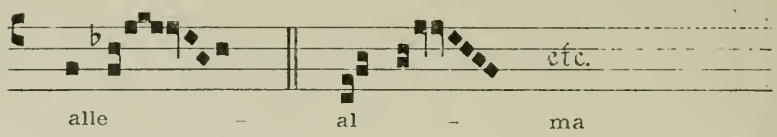
Bien plus, cette notation ne peut être améliorée. Dans la notation guidonienne la forme des neumes permet de les distinguer les uns des autres, de sorte que, s'il n'y a qu'une *thesis* de valeur minime, c'est-à-dire une simple distinction de mots, on peut les rapprocher autant que possible. On laisse ensuite des espaces blancs pour marquer les autres divisions de la phrase, Mais dans la notation carrée comment marquer cette distinction simple des neumes ? Si vous mettez un espace blanc, il en faudra un plus grand pour les *thesis* de 2 temps, et un plus grand encore pour celles de 3 temps. L'œil sera dérouté par cet éparpillement des membres de phrase et l'exécution s'en ressentira.



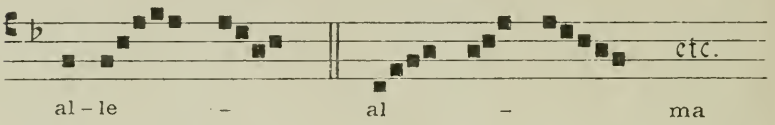
C'est un peu embarrassant, et, malgré tout, la forme des deux derniers neumes ne peut se deviner. Ce qui suit n'est-il pas plus clair ?



Aussi la notation carrée a-t-elle supprimé les distinctions, aussi bien entre les neumes que dans les neumes eux-mêmes, lorsqu'il y a subdivision (14). Pour le même motif, sans doute, les notes doubles sont aussi supprimées, et les neumes adjoints sont désunis. Les passages suivants, par exemple :



sont devenus dans la notation carrée :



et dans l'exécution sont immanquablement coupés, bien que l'effet de cette coupure soit ridicule.

Après ce que le lecteur a vu du rhythme et des règles pour le trouver d'après les neumes, ces simples indications suffiront à lui faire comprendre que la notation carrée n'est pas une simplification, mais une pauvreté ; c'est une des causes principales de la mauvaise exécution du plain-chant, en même temps qu'un obstacle à sa restauration.

§ II. *De la notation musicale.*

Que vaut cette notation, et comment conviendrait-il de l'employer ?

Il me semble que cette notation possède les éléments suffisants pour une bonne traduction de la mélodie grégorienne. Si elle a des défectuosités, les autres notations en ont également ; mais elle a le grand avantage de traduire en signes connus un chant dont une classe de choristes considérable ignore la notation traditionnelle. Je parle même de la notation carrée usitée de nos jours.

On a objecté que l'on dépouillait le chant ecclésiastique de son manteau propre, de sa forme traditionnelle (maintenant on dirait que c'est le laïciser) ; enfin que ce serait achever la ruine du plain-chant. Je ne crois pas qu'il faille rejeter ou même négliger la notation traditionnelle ; pour tous ceux qui peuvent s'en servir elle doit être conseillée.

Probablement aussi n'y aurait-il pas grand avantage pratique à publier une édition entière ainsi notée. Je n'ai ici en vue que les musiciens et les choristes qui ignorent le plain-chant et ne peuvent ou ne veulent pas l'apprendre. Ce n'est pas une petite affaire que de mettre à l'étude des gens qui sont à grand' peine auréolés d'un accessit de solfège et se sont fait leur petite routine de pratique; mais plus encore est-il difficile d'y amener des virtuoses et des artistes. Tous les chefs de chœur seront d'accord en ce point. C'est déjà beau de leur proposer du nouveau et de mettre un pied hors de l'ornière des habitudes. Je me suis toujours diverti, en voyant les regards effarés que roulaient des musiciens, lorsque pour la première fois je leur présentais une copie de chant grégorien en notation musicale. Il est vrai que quelques explications leur redonnaient assurance, et que dès le premier essai, un « très bien » m'assurait moi-même qu'après s'être perdus dans cette page sans mesures, ils s'étaient retrouvés. Allez donc demander l'étude d'une notation qui avec ses clefs et 4 lignes leur est complètement étrangère. A la première répétition vous aurez du gâchis ; à la seconde, vos virtuoses auront la migraine et ne reviendront pas. Quand on ne vise qu'à l'exécution pratique d'un certain nombre de pièces, les moyens les plus sûrs et les plus expéditifs sont les meilleurs. Restreinte à ces termes, la question me semble claire, comme elle l'a paru à beaucoup de musiciens et même de plain-chantistes qui, en ces derniers temps, ont travaillé à répandre cette notation musicale. Quant aux réclamations précitées, elles grossissent, à ce qu'il me semble, l'importance de la forme au détriment d'une utilité pratique. Y a-t-il plus d'inconvénients à traduire en notation musicale la notation guidonienne qu'à transcrire en notation moderne la musique du XVIe siècle et les vieilles tablatures ?

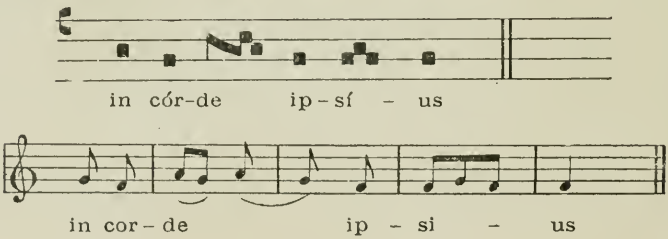
Je crois aussi que cette notation musicale du chant grégorien est indispensable pour l'accompagnement. La

notation ordinaire du plain-chant et, à plus forte raison, la guidonienne, étant plus serrée que la notation musicale, le chant ne correspondrait pas avec l'accompagnement, comme on le voit dans plusieurs récentes publications. Si l'accompagnement est tant soit peu indépendant du chant, la difficulté s'accroîtra encore pour l'organiste, qui devra chercher à la fin d'une ligne l'accord harmonisant une note placée au milieu.

Comment employer la notation musicale ?

La difficulté n'est pas d'exprimer les intervalles, ni les groupes ; ce qui peut se faire par des ligatures. Elle est dans la manière d'indiquer le rhythme avec ses temps forts et ses temps faibles. Ne marquer que les groupes, comme dans la notation guidonienne, laissait subsister la lacune que je voulais précisément combler. Il eût fallu toujours recourir aux règles et aux principes, qui sont l'affaire du maître de chœur, mais qu'on ne peut le plus souvent demander aux chanteurs. Ceux-ci réclament des indications matérielles.

L'emploi de la mesure s'offrait naturellement, et j'en ai essayé, non pas en *arrangeant* une mensuration des notes à mon goût, mais en traduisant strictement leur valeur réelle. Cependant, comme le jeu des temps forts et des temps faibles n'est pas constamment uniforme dans le rhythme libre, j'avais noté chaque temps du rhythme séparément ; il tombait au commencement de la mesure avec chaque frappé de temps ou de subdivision de temps. Ex. :



Il en résultait une alternance irrégulière de mesures à 2 et à 3 temps, se rapprochant assez souvent de la mesure à 5 temps. Cette notation était d'une grande précision ; c'était son défaut ; car, outre la difficulté qu'offrait aux musiciens cette alternance irrégulière de mesures, on était porté à une raideur d'exécution qui ôtait au rhythme libre son caractère. Le chanteur était guidé note par note, mais l'ensemble de la phrase ne se dégageait pas assez de toutes ces barres de mesures. Il y avait là, mais plus accusé et plus grave, un inconvénient analogue à celui que l'on signale pour l'introduction des barres de mesures dans la notation de la musique palestrinienne. Autrefois on n'en usait pas. Les chantres, tous habiles musiciens, se guidaient sur la valeur des notes, mais embrassaient d'un coup d'œil la phrase dans son ensemble. C'était pour le rhythme, la bonne déclamation, le phrasé artistique un grand avantage. Maintenant les choristes d'une chapelle ne concourent pas pour leur place en exhibant un motet fugué de leur composition. Les barres de mesure aident leur inexpérience ; mais elles masquent l'ensemble de la phrase, et le maître de chœur est obligé d'en saisir l'unité pour la faire bien ressortir dans l'exécution. J'ai donc abandonné, quoique à regret, cette manière, et revenant à l'idée de la nature du rhythme, j'ai cru suffisant d'indiquer au-dessus des notes le dessin graphique des mouvements d'*arsis* et de *thesis*. C'est ce qu'on trouve dans ce livre et aussi dans les publications de pièces grégoriennes accompagnées que j'ai annoncées. Cela paraît sûr et facile.

ARTICLE II. — Indication manuelle du rhythme dans la direction du chœur.

Est-il nécessaire de guider l'exécution en marquant le rhythme par les mouvements de la main ? Ce n'est pas indispensable, si le chœur est bien exercé et depuis un certain temps familiarisé avec le chant grégorien. Mais

cette direction généralement est utile ; elle est nécessaire dans les exercices, surtout dans l'enseignement ; et dans les cours de chant grégorien on ne peut trop recommander aux élèves de marquer eux-mêmes le rhythme, comme ils marquent la mesure aux exercices de solfège musical.

Jusqu'à présent, la direction d'un chœur exécutant une pièce de plain-chant a été une opération de haute fantaisie, parfois amusante, toujours assommante, tant pour le maître que pour les choristes.

Les uns ont entendu causer du chant grégorien et ont lu que son rhythme était arrondi; des traités leur ont parlé d'ondulations, d'arabesques, que sais-je ? Forts de ces données très scientifiques, ils se sont installés au pupitre, arrondissant les bras, ondulant du torse, levant et baissant les mains ici et là. A vrai dire, ils ne pouvaient rien faire de mieux, si ce n'est de ne rien faire du tout, vu l'insuffisance des indications qu'on leur a fournies sur le rhythme.

D'autres sont moins dans le progrès et en restent encore au coup de bâton qui assomme chaque note. C'est la direction pompeuse du martellement,et souvent par des gens qui ne cessent de réclamer pour qu'on lie les notes. Il est désolant qu'en tête d'une édition moderne fort répandue cette manière de guider l'exécution ait été recommandée comme rationnelle. L'auteur proscrit le martellement, et il ne voit pas qu'il l'impose. En frappant sur chaque note,celle-ci devient isolée et forme un rhythme à elle seule. J'ai entendu, un jour de Pâques, l'*Hæc dies* ainsi haché d'un bout à l'autre sous la direction d'un maître de chœur qui s'intéressait vivement aux études de plain-chant et avait, en principe, horreur du martellement. Certes, si c'était le jour qu'a fait le Seigneur, ce n'était pas le chant qu'avait fait le compositeur ; et comme *exécution*, c'était complet.

On peut se rendre compte maintenant de l'indication du rhythme et de ce que doit être la direction du chœur.

Des mouvements modérés de la main indiquant l'*arsis*

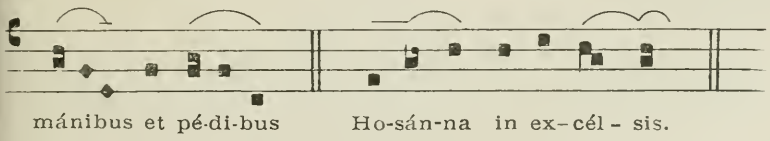
et la *thesis*, voilà ce qu'il faut. Le maître de chœur peut se guider sur un texte étudié d'avance et dont il soit sûr, mais il sera toujours préférable d'avoir sous les yeux une copie où soient marqués graphiquement tous les mouvements rhythmiques. Seule, une longue pratique ou une étude préalable de la pièce peut permettre de s'en passer.

Voici quelques indications, qui faciliteront la tâche du maître de chapelle ; car la seule difficulté qu'il puisse rencontrer, c'est d'être obligé de multiplier les mouvements de la main d'une façon aussi peu gracieuse qu'incommode. Pour l'éviter, il usera de quelques simplifications qui, en le mettant à l'aise, ne nuiront pas à la sécurité de sa direction.

J'en ai déjà indiqué une touchant les finales féminines là où il n'y a pas de ralentissement pour cause de cadence. (V. p. 65.)

Une autre a été signalée pour les subdivisions des rhythmes, principalement par contraction (33), partout où cette subdivision était indiquée au-dessous de la grande ligature :

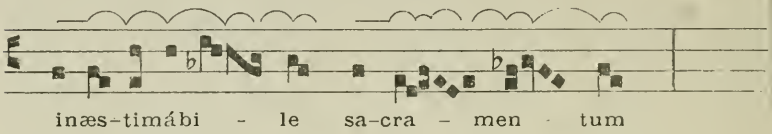
J'omettrais également d'indiquer les anacrouses d'une note, sauf au début d'une phrase, afin d'y assurer une bonne attaque du chœur. Ex. :



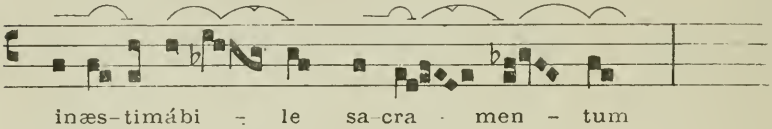
Le dernier exemple montre que parfois on peut également omettre commodément, quoique moins généralement, les anacrouses de deux notes.

En parlant du *quilisma* (42), j'ai aussi indiqué une simplification qui consiste, comme les autres, à omettre un mouvement. On peut l'appliquer à divers autres cas,

où le rhythme suit naturellement et nécessairement son cours. Le petit trait, qui termine la courbe, signale la suppression, en marquant que la main reste appuyée à cet endroit jusqu'à l'*arsis* suivante. Ainsi au lieu de :

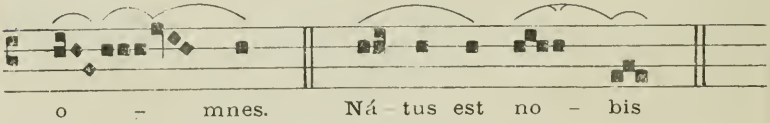


j'écrirai en simplifiant :

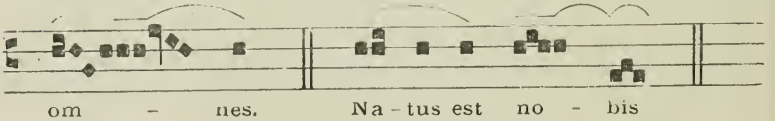


J'observerai seulement qu'il est généralement préférable de marquer la subdivision des neumes conjoints (16, 33).

On peut en pratique substituer l'indication de l'anacrouse, qui se fait par un mouvement horizontal de gauche à droite, à celle de l'*arsis* ; parce que, si théoriquement et rigoureusement il n'y a pas une équivalence absolue, en pratique, l'exécution ne sera pas sensiblement affectée par cette substitution de mouvements manuels. Ainsi, au lieu de :



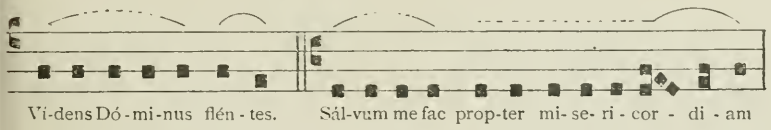
je puis marquer :



Enfin je terminerai par une observation touchant les récitatifs ou fragments de ce genre. Ce sont des passages plus ou moins longs sur une tenue. Si l'on peut user avantageusement des simplifications signalées dans les chants syllabiques d'un mouvement animé, comme sont les antiennes, il y a plus encore nécessité de le faire, et en plus large part, dans les récitatifs.

L'exécution serait gênée autant que la direction, si l'on voulait s'astreindre à marquer ainsi les passages suivants :

Il vaut mieux laisser au chanteur ou au chœur sa libre allure, en lui indiquant seulement le début pour l'attaque, et les *thesis* importantes. Ex. :



ARTICLE III. — Observations sur l'exécution du chant grégorien en général.

§ I. *Du mouvement.*

C'est une chose importante que de savoir dans quel mouvement doit s'exécuter une pièce de musique. En se trompant, on s'expose à décolorer le morceau et même à le dénaturer. Les œuvres de musique ancienne exigent sur ce point de grandes connaissances pour être convenablement interprétées. Dans le chant grégorien la question de son mouvement a causé bien des méprises et bien des embarras à ceux qui ne le connaissaient pas suffisamment. Là, comme sur d'autres points, la pratique

actuelle et l'état présent du plain-chant ont contribué à entretenir les erreurs de ceux qui n'étaient point musiciens; car pour ces derniers, la musique peut les aider, sinon à trouver, du moins à comprendre beaucoup de choses, car elle leur fournit des points de comparaison.

La lourdeur d'exécution du plain-chant actuel fait sans doute trouver insolite et rapide celle du chant grégorien. Cela s'explique très bien ; mais ce qui ne s'explique pas, c'est d'entendre des personnes se récrier contre ce qu'elles nomment la vitesse du chant grégorien, d'où vient au plain-chant un caractère mondain, léger ! Leur idéal évidemment, c'est la solennelle et royale messe de Dumont du 1er ton se traînant dans un *adagio pomposo*. Il est vrai qu'on se donne un peu de relâche avec des cantiques et des motets genre romance ou opéra, dont la mondanité et la légèreté n'effarouchent pas ces austères tenants du grave plain-chant.

Ce travers mis de côté, je dirai aussi que cette erreur a pu s'accroître par suite d'exécutions du chant grégorien fort défectueuses en ce point. J'ai eu l'occasion de constater plusieurs fois que des maîtres de chœur, trompés par des indications incomplètes ou des illusions d'acoustique, sont tombés dans la précipitation. Je m'arrêterai un instant pour étudier ces causes d'erreur.

Celui qui, ne possédant pas suffisamment les principes d'exécution du chant grégorien, l'entend exécuter, est frappé du mouvement de cette mélodie, qui contraste avec les lourdes et insignifiantes tirades de notes du plain-chant actuel. En fait, c'est vrai ; il y a là une vitesse relative. C'est exactement la proportion qui existe entre épeler et lire ; et c'est aussi la même cause et le même résultat. Si posée qu'elle soit, une lecture est plus rapide qu'une épellation ; mais un auditeur inexpérimenté est frappé de cette vitesse et porté à y trouver un principe fondamental du chant grégorien, au lieu d'y voir une résultante. Le *legato* des sons, l'accentuation tonique et

rhythmique sont des éléments harmonieusement fondus dans l'ensemble et moins matériels ; aussi s'offrent-ils moins nettement à son analyse. Fort de ce qu'il entend et croit comprendre, à son tour, quand il fera exécuter du chant grégorien, il s'efforcera de donner du mouvement pour aller vite, uniquement préoccupé de presser.

Qu'en résulte-t-il ? C'est que, pour être d'abord exagéré, puis faute d'être combiné avec les autres éléments d'un bon phrasé, le mouvement imprimé au chœur tombe dans la précipitation. Plus de divisions proportionnelles entre les membres de phrase ; plus de modifications du mouvement dans les cadences, etc. A quoi donc s'arrêter en pratique ? J'estime en général que le mouvement d'exécution peut se fixer environ à 132 par note ordinaire. Pas plus ici qu'en musique, il ne viendra à la pensée de quelqu'un de chanter une pièce en se réglant d'un bout à l'autre avec un métronome. C'est un mouvement général, d'autant plus que les notes comprises dans une *arsis* de 2 ou 3 notes ont naturellement un mouvement un peu plus coulant. C'est une chose que relève l'analyse, mais dont le chanteur ne doit pas se préoccuper en cherchant à couler plus vite sur ces notes; car, je l'ai dit, c'est un résultat naturel. En disant aussi « 132 *environ* », j'indique une moyenne générale. Il y a des pièces qui peuvent se dire dans un mouvement plus lent, d'autres dans un mouvement plus rapide. Cependant l'écart des unes et des autres n'est pas considérable, et si l'on va de 108 à 152, on aura les deux extrêmes. C'est au directeur à examiner la force de ses choristes. Plus un chœur est assis, plus il est habitué au rhythme, au lié des sons et à l'accentuation, et plus il peut impunément ralentir ou accélérer le mouvement. Autrement, avec un mouvement hâtif, on risque de brouiller; s'il est trop lent, le lié des sons sera gravement compromis avec le rhythme. Il faut un bon mouvement avec un chœur novice, et même dès le premier exercice. On risquera moins en le prenant plutôt un peu au-dessus

qu'au-dessous, parce que la vocalisation liée sera plus facile, et que la mélodie ressortira mieux. Avec un chœur sûr, on peut obtenir, je ne dis pas de la lenteur, mais beaucoup d'ampleur dans le phrasé.

Quant à craindre que ce mouvement indiqué ne donne au chant un caractère léger, je ne crois pas que cela mérite une réfutation. Allez donc dire à un musicien que les airs de Bach ou les chœurs vocalisés de Haëndel sont de la musique légère, parce qu'ils sont en doubles croches et parfois *allegro !!* Le mouvement n'est pas la précipitation, mais n'est pas davantage la légèreté. Il peut être rapide et souple, tout en restant digne. Le caractère d'une phrase musicale dépend d'autre chose que de la rapidité des notes; le style lié et l'ampleur de ses périodes rhythmiques se joignent à bien d'autres causes pour en déterminer la physionomie.

Encore une question. Est-il vrai que le chant doit être plus lent aux jours de fêtes que pour les féries ordinaires? On invoque des prescriptions respectables sur ce sujet; mais elles doivent se prendre avec un fort grain de sel. Cette indication, comprise trop à la lettre, est inacceptable. Si certaines parties de l'office, telles que la Psalmodie, peuvent s'en accommoder, elle ne saurait être appliquée partout que dans une mesure très restreinte. « Le chant doit être plus grave », disent les textes invoqués. La gravité ne consiste pas uniquement dans la lenteur. Or nous remarquons que les compositeurs du chant grégorien, guidés par la pensée très légitime et très acceptable qui est au fond de cette prescription, ont pris soin d'orner davantage le chant des fêtes. Les pièces sont plus chargées, plus développées ; leur caractère est plus solennel, sans cesser d'avoir un cachet propre et gracieux au besoin. Vouloir ajouter par un ralentissement à la solennité de ces chants, c'est se risquer un peu. Certes Noël et Pâques sont des fêtes solennelles; mais il me semblerait très hasardé d'exécuter, même avec une certaine lenteur, et le

Puer natus est, et le Graduel : *Viderunt*, et l'*Hæc dies*, avec le brillant *Alleluia* qui le suit. Si vous ralentissez l'Introït *Resurrexi* avec ses *strophicus* nombreux, vous le rendrez aisément insupportable.

Il importe donc beaucoup de veiller au caractère de chaque pièce. Je ne rappelle pas ici les divers cas où le mouvement se modifie. Nous avons déjà parlé plusieurs fois des ralentissements des cadences et des phénomènes auxquels ils donnent lieu. Nous avons vu aussi le ralentissement du groupe précédant le *quilisma*. Les manuscrits indiquent beaucoup de nuances de ce genre, qui ne sont point indispensables à une bonne exécution, mais que l'on pourra consulter au besoin.

Je n'ajouterai qu'une observation relative aux répétitions ou échos, qui se présentent assez souvent dans les mélodies grégoriennes. En les disant un peu plus doucement, on peut y ralentir aussi le mouvement; mais cela ne doit être que légèrement sensible.

§ II. *De l'accentuation.*

Je parle de l'accentuation des paroles latines. Ailleurs qu'en France, il serait à peu près inutile de traiter ce point ; mais chez nous, nonobstant les écrits, les Traités et les méthodes, on persévère encore dans la vieille routine. On apprend dans les classes une prosodie quelconque ; mais on n'apprend pas à accentuer. Cependant tous les livres liturgiques marquent l'accent. Rien n'y fait. Quand, à un premier exercice de chant, vous avez obtenu que des séminaristes théologiens disent : *Déus* en accentuant : « Ah ! *Déus ! Déus !* »; c'est la réédition perpétuelle de la scène de M. Jourdan, apprenant à dire : a, o, etc.

« Oh! mes parents! que je vous en veux de ne m'avoir pas fait instruire ! »

Puis, quand on est arrivé à chanter un verset de Psaume avec l'accent, tout le monde est ravi, étonné : « C'est du

neuf! c'est du chant grégorien ! » — Eh ! non ! ce n'est pas du chant grégorien ! C'est du latin ; mais nous avons vécu sur les bancs de l'école pendant des années, en apprenant que le latin de l'Église est un latin de la décadence ; et l'on n'a oublié que de nous enseigner cet élément essentiel, radical de la langue ; faute de quoi nous ne la possédons qu'insuffisamment, et, sachant la lire, nous ne savons pas la parler. Si l'on a le goût du classique et de l'antiquité, il faut qu'on y revienne ! Particulièrement dans la psalmodie, cette absence d'accentuation se fait sentir. Quelle insipidité ! Quelle lourdeur! Par suite quelle longueur !

Je rappelle brièvement ce qu'est l'accent. Accentuer une syllabe, ce n'est pas l'allonger ; car il s'agit ici de l'accent tonique, et non de l'accent métrique. La syllabe accentuée a plus de force et une espèce d'ampleur qui n'est pas à proprement parler un allongement. Brièveté et accent se rencontrent souvent dans les langues étrangères. L'accent est marqué ′, et la syllabe longue — ; ces deux signes indiquent assez la différence d'exécution. Si vous allongez la syllabe en l'attaquant avec force, vous avez l'air de la frapper, et elle semble s'écraser sous le coup. Elle est un élan, une *arsis*, avons-nous vu. Sa force est une force d'élan ; voilà pourquoi il importe beaucoup de la marquer au *levé*. Cela lui conserve son caractère d'*arsis*, de force initiale qui *appelle* autre chose, et unit les syllabes du mot. Le *frappé*, au contraire, l'aplatit, et l'allongement qu'il favorise la sépare du reste du mot. La véritable accentuation soulève la syllabe.

Si l'on veut introduire l'accentuation dans un chœur, il n'est pas nécessaire de lui enseigner le latin. Il faut mettre entre les mains des choristes le texte qu'ils ont à chanter avec des accents très gros. Généralement ils sont marqués trop petits ; et on a tort de ne pas en placer sur les mots de 2 syllabes, sous prétexte que la règle invariable est qu'il se trouve toujours sur la première.

Les règles sont bonnes pour les gens instruits et les maîtres de chœur. Les enfants et la plupart des choristes n'en ont que faire. C'est de ces éléments que se composent les chœurs.

Il s'agit ici surtout des parties du chant liturgique qui sont populaires, c'est-à-dire destinées à être chantés par des voix nombreuses. Jamais la masse ne se guidera avec des règles ; mais un gros accent, qui tire l'œil, les aidera bien plus sûrement. Ce sera mettre les points ..... sur les yeux. J'ai réussi par ce moyen à exercer à 200 jeunes filles tout un office de Vêpres. Quelques réunions ont suffi, et l'effet a été si heureux que le clergé et les artistes présents à ces fêtes ne leur ont pas ménagé les félicitations.

Il faut éviter dans l'attaque de l'accent un *crescendo* qui lui donne une expression de mollesse insupportable et l'allonge nécessairement. L'attaque doit concorder avec l'émission du son absolument nette et juste.

Dans les exercices de rhythme, soit aux classes, soit aux répétitions d'étude, il importe de faire marquer le rhythme aux chantres. Rien ne les amène plus rapidement à une bonne exécution et ne leur donne mieux l'intelligence pratique de l'accent et du rhythme. Ce procédé est à la fois scientifique et phonomimique, comme on dit en pédagogie moderne.

ARTICLE IV. — Observations particulières sur les divers genres de pièces.

§ I. *De la psalmodie.*

= C'est la partie la plus difficile et à la fois la plus facile de l'office divin. Sa difficulté vient de ce que, pour bien l'exécuter, il faut que les choristes soient familiarisés avec le texte et habitués à l'accentuation. L'exercice et la pratique ne se peuvent ici suppléer. Une fois le chœur formé, rien n'est plus facile que de conduire une bonne psalmodie, et elle produit toujours un excellent effet. C'est

aussi une partie notable et toujours usitée du chant liturgique ; et, si l'on s'est donné de la peine pour y arriver, on aura en retour (qu'on me passe le mot) une pièce de résistance.

Je ne reviendrai pas sur la nécessité de mettre entre les mains des choristes un texte bien ponctué et bien accentué.

La ponctuation marque les respirations d'ensemble. Inutile aussi de redire ce qu'on a vu plus haut au sujet de l'accent. Quand on l'*appuie*, au lieu de le *lever*, et que la syllabe s'écrase et s'allonge, il se produit dans la psalmodie un phénomène particulier : les syllabes se précipitent dans un mouvement saccadé, comme s'il y avait :

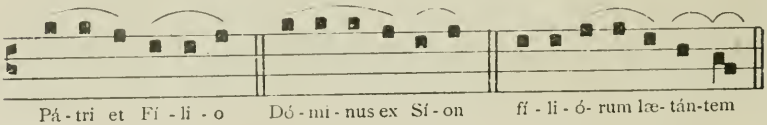
Vīrgăm vĭrtūtĭs tŭæ ĕmittĕt Dōmĭnŭs ĕx Sīoñ.

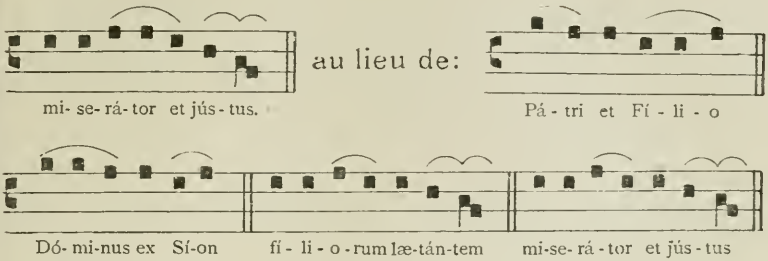
L'application des paroles sous la formule psalmodique présente parfois des difficultés, où l'habitude est nécessaire aux choristes pour ne pas broncher. Les traités et le Vespéral (publié par Solesmes) renseignent abondamment sur cette matière.

J'observerai seulement que de deux formules, je préfère celle qui donne le moins de syllabes survenantes, afin d'éviter les saccades où l'on glisse facilement avec ce genre de syllabes.

Voici encore un défaut fréquent. Dans les formules psalmodiques, qui montent au-dessus de la teneur avant la médiante, on entend à chaque instant : *Patri et*, *Dominusex-Sion*, *filiorumlæ-tantem* : *miseratoret-justus*, parce qu'après avoir monté avec l'accent, on n'a pas la précaution de faire coïncider la finale du rhythme avec celle d'un mot.

Ainsi on chante :



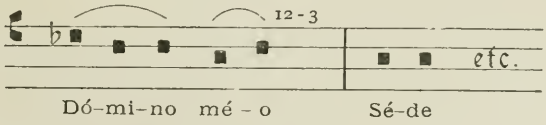


On évitera facilement ce défaut, en ayant soin de baisser avec la *thesis* sur la fin du mot.

La médiante est encore un point à signaler dans la psalmodie.

On a dit qu'il ne fallait pas *traîner* les syllabes finales, qu'elles étaient même brèves. Ce dernier mot est vrai dans le sens indiqué ; il est faux, si on coupe brusquement la finale, comme je l'ai entendu faire. C'est d'un effet ridicule. Il faut chanter comme on parle ; c'est-à-dire, naturellement ; et non pas couper ses fins de mots brusquement, comme on retire prestement ses mains en touchant un objet qui vous brûle.

Quelle est la longueur de la médiante ? Plusieurs monastères la faisant très longue, des plain-chantistes ont cru à une difficulté sur ce point. Le temps de respirer suffit. On peut évaluer à 3 temps la valeur de la note et celle du repos de la médiante. Ex. :



Le chœur n'oubliera pas de ralentir un peu aux cadences mélodiques de la médiante et de la finale ; c'est indispensable et d'un bon effet. On reprend ensuite le mouvement qui doit être rond, animé : « *Viva et succincta voce* ». L'accentuation, l'observation de la médiante et du ralentisse-

ment aux cadences sont des moyens infaillibles pour ne pas tomber dans la précipitation. D'autre part, après le repos de la médiante ou de la finale et le ralentissement qui les précède, il faut reprendre vivement ; sinon le mouvement dégénère.

En chantant à demi-voix, on obtiendra un bon résultat et on facilitera l'exécution de l'accent et des nuances ci-dessus ; car en trop de lieux on prend à la lettre le « *bene psallite in vociferatione* ».

Il ne doit y avoir de repos qu'à la médiante et à la finale ; le reste se dit d'un seul trait ou avec une simple respiration, si le texte est trop long. Cette respiration ne doit pas égaler le repos de la médiante.

En dirigeant la psalmodie, le maître de chapelle n'a qu'à veiller à l'ensemble dans les attaques qui doivent être fermes, ainsi que l'accentuation. Il indique par le levé, sinon tous, du moins les principaux accents. Sa main reste abaissée aux repos. Dans plusieurs éditions, on a beaucoup trop multiplié ces barres de repos,qui supposent un choriste chantant à pleine voix.

Si le chœur est dans la bonne habitude d'enchaîner la fin du psaume au commencement de l'antienne, selon la tradition, cette liaison ne doit être ni précipitée, ni confuse.

L'organiste peut contribuer beaucoup à la réussite et au bon effet d'une psalmodie. Il faut naturellement qu'il sache imperturbablement et sa formule d'accompagnement et tous les versets du texte. L'habitude est ici nécessaire. Mais son habileté doit se montrer en aidant le rhythme de la psalmodie par un accompagnement simple et discret, quoique parfaitement approprié. Ce n'est ni le lieu ni le moment de se divertir, ou d'embrouiller un chœur, en se livrant à des fantaisies de modulations, de traits et d'arpèges. Le *ronron* perpétuel, depuis le commencement d'un psaume jusqu'à la fin, que certains organistes font avec

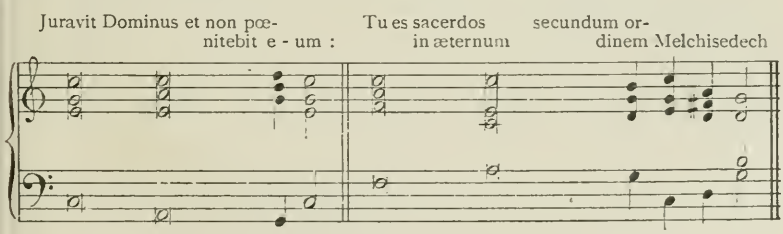
amour, délices et orgues

est inconvenant et impatientant. Voici quelques observations dignes de remarque.

L'organiste doit-il lever les mains à la médiante ? Il y a du pour et du contre. En elle-même, cette pause n'est qu'une suspension du chant. Un organiste mal exercé, ou seulement peu habitué au chœur qu'il accompagne, peut manquer les reprises d'attaque ; ce qui de sa part est plus grave que de la part d'un choriste. S'il lève brusquement les mains du clavier, il jette de l'incertitude dans le chœur et produit un fâcheux effet. Telles sont les raisons contre.

En voici qui militent en faveur de cette pratique. Les inconvénients signalés ici peuvent être évités avec un peu d'attention et une grande habitude. Le silence de l'orgue *impose* au chœur celui qu'il doit faire. Il repose l'oreille de cette sonorité continuelle de l'instrument qui fatigue à la longue. Enfin, il peut être exigé par la formule d'accompagnement, afin d'éviter une fausse relation entre l'accord qui précède le repos et celui qui le suit.

Un organiste habile, opérant sur la teneur de la mélodie un changement d'accord, aura tout avantage à le faire coïncider avec la finale d'un mot, surtout s'il y a incise par le sens et par la respiration qui le suit. Ex. :



Quand le chœur est dans l'habitude d'enchaîner la formule psalmodique avec le début de l'antienne, il peut y avoir pour l'organiste nécessité de modifier sa formule d'accompagnement, ou d'y ajouter une cadence finale en vue d'amener cette liaison. Ainsi, par exemple, devant une antienne du 8e mode commençant par *fa*, la formule

ci-dessus ne pourrait lier le psaume à l'antienne sans cette modification.

Si la psalmodie sacrée tirait des larmes à S. Augustin, nous pouvons croire que les choses ont bien changé : « Ennuyeux comme une psalmodie » est un proverbe malheureusement trop fondé. Cependant qui a pu l'entendre sans charmes partout où elle est en honneur ?

§ II. *Des hymnes.*

Je ne puis guère éviter de répéter ce qui a été dit sur cette intéressante partie de l'office divin. J'insisterai davantage sur les points qui, malgré l'enseignement des traités spéciaux, semblent encore ignorés ou trop peu considérés.

= On a beaucoup étudié et disserté sur la métrique des hymnes, c'est-à-dire sur la nature des pieds qui composent chaque vers. Il y a là, ce me semble, un point de vue faux, parce qu'il est incomplet. Je m'explique pour éviter de paraître jouer au paradoxe.

On sait (ou l'on ne sait pas) que l'hymnographie chrétienne, tant grecque que latine, est complètement différente de la poétique ancienne ou classique. Il est vraiment regrettable que, dans une matière si pratique et si liée à la liturgie, on ne donne pas au moins les notions essentielles aux élèves des séminaires qui suivent les classes de littérature.

Généralement, si ce n'est partout, on leur apprend à forger des vers latins selon les règles prosodiques, en les leur faisant scander souvent d'une manière qui est juste le contre-pied de la vérité. Il faut qu'ils viennent à la licence ès-lettres, ou que par goût ils étudient spécialement ces matières, pour apprendre la différence de la prosodie et de la métrique, la composition d'une strophe lyrique, la scansion véritable d'un mètre, et surtout la transformation qu'a subie l'ancienne versification classique

dans l'hymnographie chrétienne. C'est toujours la conséquence de ces préjugés, qui n'ont rien de scientifique, mais qui persistent à ne s'effacer que lentement, à savoir : que l'antiquité compte seule dans les lettres, tandis que la littérature chrétienne a dégénéré et mérite à peine une mention. Cependant, même pour la science des belles-lettres, je crois que les Pères et les écrivains de l'antiquité chrétienne peuvent nous en apprendre. Plus d'un rhétoricien, même premier prix de poésie latine, verrait s'ouvrir devant lui un nouvel horizon, en lisant le *Traité de musique de S. Augustin*, lequel n'est autre chose qu'un traité de métrique ancienne.

Je résumerai donc quelques brèves notions d'hymnographie liturgique, en visant surtout les points qui intéressent la pratique. Ceux qui voudraient approfondir ce sujet pourront, outre le *Cours de métrique* de Havet, lire avec fruit : *Le rhythme tonique des mélodies*, du P. Ed. Bouvy, de l'Assomption.

« Un membre rhythmique (poétique) est constitué par son étendue syllabique et la disposition de ses accents. » (*Du rhythme tonique*, p. 311.)

En d'autres termes :

« 1° Il n'est tenu aucun compte de la prosodie classique.

« 2° Le nombre des syllabes est fixe.

« 3° L'*hiatus* est ordinairement admis.

« 4° Le principe de la versification nouvelle est l'accent tonique revenant périodiquement. » (Havet, 179.)

Qu'on veuille bien remarquer qu'il est ici question de *rhythme*, car la poésie est aussi basée sur le mouvement. L'accent tonique est l'*arsis* de ce rhythme, son temps fort : car les deux auteurs précités disent presque dans les mêmes termes : « Les syllabes accentuées coïncident exactement avec les temps forts de la mélodie. »

En somme, la nouvelle poétique est *tonique* et non *quantitative ;* et l'accent tonique devient ici métrique,

aussi l'appelle-t-on *accent métrique* en parlant des poésies de ce genre. Évidemment par ce mot « métrique », on doit entendre non l'accent quantitatif, ou marquant la durée, comme quand on oppose *métrique* à *tonique ;* mais cette expression : *accent métrique* des *hymnes*, signifie seulement l'accent qui *mesure* le nombre des syllabes, en les divisant pour former un pied rhythmique. Je tiens à citer aussi ces réflexions de M. Havet : « La versification rhythmique, « généralement dédaignée des poètes païens, fut adoptée « par des divers poètes chrétiens (1) qui n'avaient pas à « respecter les traditions de la littérature païenne ; leurs « œuvres s'adressaient d'ailleurs bien moins aux lettrés « qu'aux gens du peuple, qui n'auraient rien compris à la « versification surannée des poètes classiques du temps. « La versification rhythmique seule était en accord avec « les lois du langage vivant. »

Maintenant venons à l'objection qui est depuis quelques instants sur les lèvres du lecteur. « Est-ce que ces hymnes n'ont pas été révisées et ramenées à la forme métrique classique ? »

Oui ; mais cette révision semble un anachronisme et un non-sens au regard de la mélodie. Je ne dis pas que cette révision ne dût point faire disparaître certaines négligences, ni corriger quelques bizarreries ; mais, outre que ces corrections n'ont pas été toujours heureuses, il n'était pas besoin de remanier ces pièces pour les ramener à une forme en dehors de laquelle elles étaient conçues. On les avait composées d'après des lois toutes différentes. C'est comme si l'on voulait appliquer les lois de l'ancien contrepoint à la musique moderne et corriger la tonalité de celle-ci pour la ramener à l'ancienne. Aussi, dis-je qu'il y

1. « Les poètes chrétiens se servirent cependant aussi des mètres classi- « ques, particulièrement des mètres d'Horace ; mais ces poésies savantes « n'étaient pas faites pour le peuple. En les composant, les poètes chrétiens « faisaient déjà des *vers latins.* » (Note de l'auteur.) = On voit par ces citations quelle lacune sont dans l'enseignement du latin la négligence de l'accent et l'oubli de la prosodie tonique.

a dans cette révision un anachronisme. L'hymnographie chrétienne n'était pas composée comme les odes classiques. Si elle en différait, ce n'était ni négligence, ni ignorance, mais le résultat d'un ordre de lois tout autre ; or chaque chose en son temps et à sa place (1).

Mais c'était de plus un non-sens, parce que cette révision ne pouvait qu'être ou inutile à la mélodie, ou contredite par elle. C'est s'exposer à ne pas comprendre un rhythme poétique destiné au chant, que de le séparer de la mélodie ou de la danse, quand il a été conçu en vue de cette alliance. Nous avons tous lu et redit le : « je chante » des Grecs, d'Homère et de Pindare ; et on ne nous a peut-être jamais expliqué la réalité exprimée par ces paroles, ni les conséquences et les conditions d'existence qui résultaient pour la poésie de son alliance avec le chant et la danse. Elles sont telles que, quand la séparation eut lieu ; quand les mots : « je chante » ne furent plus qu'un souvenir et un terme poétique ; quand la poésie demeura seule, il y eut des modifications importantes. C'est une vérité connue, banale même, que la métrique d'Horace et de Virgile n'est plus celle d'Homère et de Pindare. Même en copiant les Grecs, ils ont fait quelque chose de différent, parce que leur poésie lyrique n'était plus destinée à être chantée.

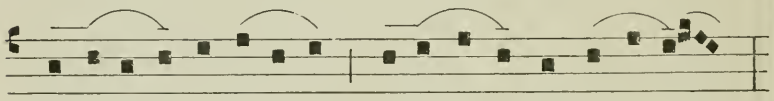
Telle est cependant la destinée des hymnes. Pourquoi alors les séparer de leur mélodie, ou plier celle-ci aux lois appliquées après coup à un texte remanié ? N'est-il pas plus rationnel au contraire de chercher dans les mélodies les lois du rhythme poétique, que ce soit la mesure ou l'élément tonique ? L'accord parfait, la coïncidence de la

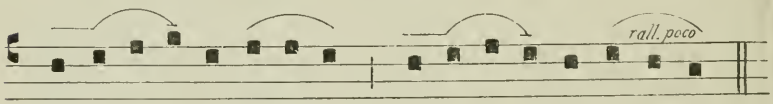
1. Il existe, à vrai dire, plusieurs hymnes fidèlement calquées sur les anciens mètres classiques ; mais il faut remarquer qu'elles viennent, les unes d'auteurs modernes, les autres de poètes anciens qui ne les avaient pas destinées à la liturgie. Il est naturel que s'essaiant à des œuvres littéraires autant que de piété, ils aient imité la poésie classique. A coup sûr, aucun de ces poètes n'a été préoccupé de la mélodie.

rhythmique tonique du texte avec celle de la mélodie éclatent et s'imposent.

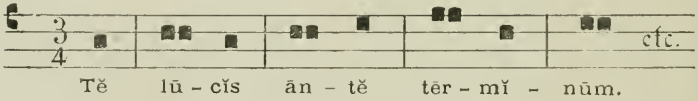
Il y a là un élément bien différent de la métrique ancienne, et tellement prédominant que, supposé l'existence de celle-ci, elle est effacée, annihilée. Le petit nombre de pièces où on peut l'admettre, quoique au détriment de la mélodie, telles que *Creator alme siderum*, n'est qu'une exception ; partout ailleurs, l'observation des pieds métriques dans le chant serait ou ridicule, ou impossible. Alors pourquoi l'y remettre de force dans un texte qui a brisé avec ces « formes surannées » ?

Je ne parle pas ici seulement des hymnes qui sont chargées de neumes, comme *Exultet orbis gaudiis ;* prenons des mélodies syllabiques ou quasi syllabiques.





Qu'on essaye de mesurer cette mélodie en ïambes métriques.

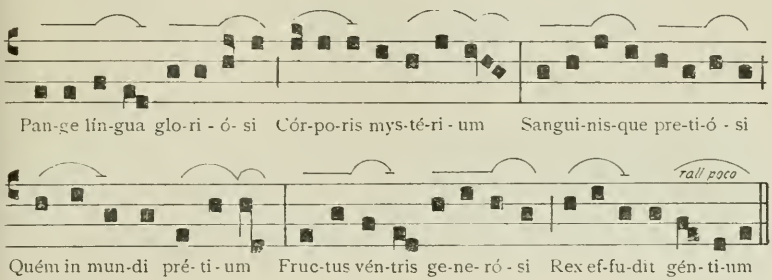


On peut obtenir une concordance, parce que les pieds toniques ici sont calqués sur les pieds métriques ; mais pour la mélodie, ce n'est plus cela ; elle est défigurée.

Cependant, défigurée ou non, elle entre de force dans ce cadre métrique ; mais faites-y donc entrer : *Audi, benigne conditor*, du même mètre ! Dans cette mélodie, l'accent

principal, qui est le dernier, est toujours mis en évidence; l'accent premier y est plus effacé, bien que sa place y soit ménagée. Quant aux longues et aux brèves de la métrique, que voulez-vous en faire ?

Prenez encore le *Pange lingua ;* vous dites que c'est trochaïque. Mettez-y une mélodie quelconque ; celle qui est usitée d'ordinaire est quasi syllabique. Ce sont les mélodies qui en effet peuvent entrer plus aisément dans les mètres antiques.



Chantez cela, en prenant pour chaque note un battement du métronome à 72 environ. Puis, cette indication générale donnée, phrasez bien surtout les cadences. Est-ce assez clair ? Rhythme tonique et mélodie ne font-ils pas qu'un ? Essayez maintenant du trochée métrique ; vous n'irez pas plus loin que : *lingua ;* et, à partir de ce point, les difficultés se multiplient et deviennent des impossibilités.

Regardez enfin l'*Ave Maris stella.* Dans cette pièce la place de l'accent final de chaque vers est soigneusement ménagée par la mélodie ; mais pour les pieds métriques, il serait impossible d'en observer les durées ; cependant chaque vers peut être considéré comme trochaïque tonique.

Il est temps d'en venir à la pratique.

Ce à quoi il faut veiller en principe, c'est donc à l'observation de l'accent métrique des hymnes. Il serait utile de publier, en addition aux psaumes accentués, la collec-

tion des hymnes usitées, d'y marquer l'accent métrique, bien en relief et dégagé de toute autre indication.

Grâce à cela, l'exécution convenable des hymnes serait promptement obtenue ; ce que les uns apprendraient par quelques exercices fort courts, les autres le feraient par l'audition.

Voici une liste des principaux genres d'hymnes, avec indication des accents métriques :

1° Deús tuorum mílitum
Sors ét corona práemium
Laudés canentes mártyris
Absólve nexu críminis

Les vers se groupent deux à deux ; la cadence avec repos étant à la fin du 2e et du 4e, on ne marque qu'une respiration à la fin du 1er ou du 3e, ou un petit repos, quand il y a des neumes. L'accent métrique de la fin des vers est le principal. Chaque vers se dit d'un seul trait.

2° Pange língua gloriósi | Córporis mystérium
Sanguinísque pretiósi | Quém in mundi prétium
Fructus véntris generósi | Réx effudit géntium.

Il y a une coupe au milieu qui fait une sorte de demi-cadence ; puis on y place une respiration ou petit repos, la cadence et le repos complet étant réservés à la fin du vers.

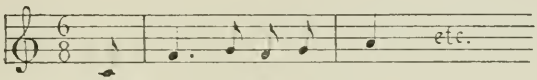
3° Ave Maris stélla
Dei Mater álma
Atque semper Vírgo
Felix cœli pórta.

L'accent à la fin de chaque vers doit dominer ; aussi n'ai-je marqué que celui-là; cependant on peut tenir compte des autres accents secondaires ainsi placés

áve máris stélla, etc.

De toutes les hymnes, celle-ci a le privilège d'être affu-

blée d'airs détestables, toujours sous prétexte qu'ils sont populaires. Pourquoi sont-ils populaires ? parce qu'on les a serinés partout ! Si on en faisait autant pour d'autres airs, ceux-ci deviendraient également populaires. Qu'on fasse de la musique populaire : soit ; mais depuis quand ce mot est-il synonyme de trivialité, de mauvais goût et d'inconvenance, surtout à l'église ? Qui ne connaît cet air ?



A - ve ma-ris stél - la.

Voilà un air peu soucieux du rhythme poétique, tonique ou métrique ! En revanche, il se prête admirablement aux coups de voix, qui accompagnent souvent son exécution, et surtout il coupe les mots avec une intelligence rare. Ex. :

Quipro - nobisnatus = Gabri - elisore = Noscul - pissolutos = Spiri - tui Sancto, etc.

4° Ut queant láxis | resonare fíbris
Mira gestórum | famuli tuórum
Solve pollúti | labii reátum
Sáncte Joánnes.

Il y a une coupe au milieu des 3 premiers temps.

5° Sanctorúm meritis | ínclyta gáudia

ou sur la 4e syllabe :

Sanctorum méritis |
Pangamús socii | géstaque fórtia
Gliscens fértanimus | prómere cántibus
Victorúm genus óptimum.

6° Stabat Máter dolorósa
Juxta crúcem lacrymósa
Dúm pendebat Fílius.

7° O quam glorífica | luce corúscas
Stirpis Davídicæ | regia próles
Sublimis résidens | Virgo María
Supra cœlígenas | ætheris ómnes.

Dans tous les vers où se présente une coupe ou césure intérieure, on peut respirer ; mais moins le silence sera long, mieux l'unité du vers ressortira. En bien des cas, je le supprimerais.

Quant aux hymnes neumées, on les chante selon les règles ordinaires des mélodies de ce genre.

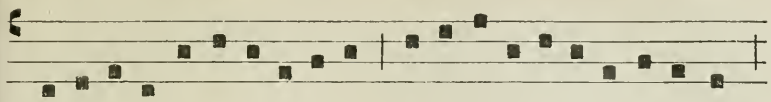
Il y a quelques hymnes qu'on a la coutume de mesurer, telles que : *Creator alme siderum*, *Ut queant laxis*, *Jesu dulcis memoria*. Ce mode d'exécution est fort sujet à discussion ; mieux vaut certainement s'affranchir de la mesure, et je crois que ces mélodies gagneraient à être traitées par la prosodie tonique.

§ III. *Proses et Séquences.*

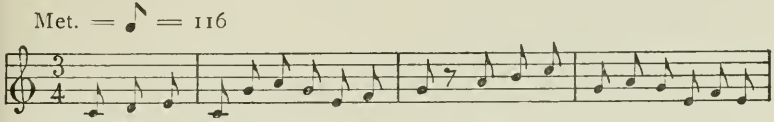
= Elles forment avec la psalmodie et les hymnes la partie la plus populaire et la plus facile du répertoire liturgique. Il est à souhaiter que dans les saluts et autres circonstances on leur fasse une plus large place, autant qu'on peut y être autorisé. Elles y remplaceront avantageusement bien des morceaux de mauvaise musique.

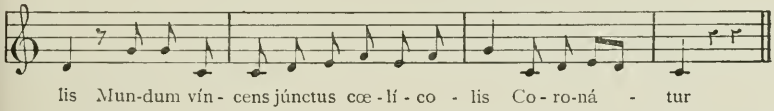
Parmi les pièces de ce genre, les unes sont ordinairement, bien qu'à tort, mesurées dans le chant ; comme le *Veni Sancte Spiritus ;* d'autres sont un libre récitatif, comme le *Victimæ ;* d'autres enfin sont rhythmées toniquement.

Pour diriger ces dernières il faut veiller à l'accent métrique, et se défier d'une apparente facilité à les réduire en mesure, parce que la mesure ne rend pas leur rhythme. Prenons, par exemple, cette charmante séquence de la fête de saint Martin, bien qu'elle soit d'un genre plus moderne que d'autres.

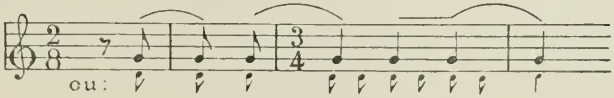


En regardant bien les accents métriques, on croit d'abord trouver une mesure ternaire :

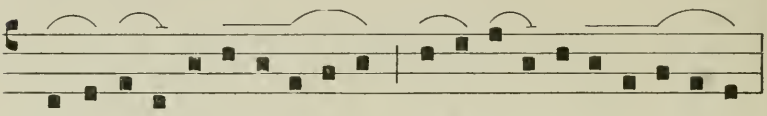


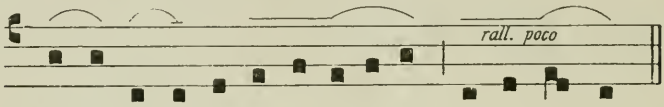


Il semble que mesure et rhythme vont bien. Pas toujours ; car l'accent de *Síon*, *Martínus*, *Víncens*, qui est à la fois tonique et rhythmique pour la poésie, doit coïncider avec un temps fort de la mélodie, d'après les lois du rhythme en général, et du rhythme tonique de la poésie, en particulier. Or ici, il coïncide avec la partie faible d'un temps. La mesure ne traduit donc pas exactement le rhythme ; si on donne la séquence ainsi notée aux choristes, il faudra leur marquer soigneusement l'accent métrique et le leur faire observer. Quant à la direction, je préfère de beaucoup la marquer d'après ce *schema :*

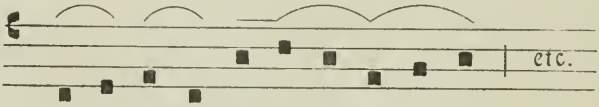


Mettez ♪ = 116 pour tout le *schema ;* la noire est évidemment le double. On peut la décomposer en 2 croches, comme elle l'est dans la séquence. D'après ce *schema*, je marquerais ainsi le rhythme :





Pour bien comprendre ce rhythme, il faut observer que l'accent métrique est le principal, comme force et ampleur, il devra donc l'emporter sur l'accent des *arsis* secondaires. Ainsi des 2 premières, sur : *Gaude*, *Sion :* la 1re *arsis* est secondaire et prépare la seconde ; le rhythme de : *gaude* n'a donc pas l'importance de celui de *Sion*, ni pour l'*arsis*, ni pour la *thesis* qui sera à peine sensible. Pareillement, l'accent de *diem* n'est que celui d'une partie forte de temps, et non celui du temps fort réservé à *récolis*. Tout cela n'est pas indiqué par la mesure ternaire. C'est pour le rendre plus sensible que j'ai usé d'équivalences rhythmiques, au lieu de mettre :



On ne s'étonnera pas de voir une *thesis* sur : *Qua Martinus*. Dans le rhythme libre du chant grégorien, ce serait une scission mauvaise du mot. Ici, bien que cette disposition du texte ne soit pas aussi bonne que : *Gaude*, *Sion*

et autres, il faut observer 1° que nous sommes dans un genre mesuré; or toute mesure, quel qu'en soit le principe, (la quantité ou l'accent tonique) a ses lois auxquelles elle plie le texte ou les syllabes. C'est un genre de convention, artificiel et partant différent du rhythme libre et naturel, où la parole s'unit au chant et lui donne une forme qu'il garde, même dans les vocalises. 2° Il convient de remarquer aussi que la *thesis*, qui tombe au commencement de Martinus, est extrêmement peu accusée, vu l'importance du rhythme suivant que le premier ne fait que préparer. Le 1er appelle l'autre, il n'y a pas là de cadence, car le rhythme commencé sur : *qua* ne finit que sur : *nus*. Cette coupe du mot est donc bien atténuée. Toutefois, je le répète, il y a là une licence prise par le compositeur du texte, qui régulièrement doit ici mettre 2 mots de 2 syllabes chacun.

Je me suis longuement étendu sur cet exemple, afin de montrer combien est délicat et différent de ce qu'on le croirait être, au premier coup d'œil, le rhythme de certaines séquences ou proses.

Bien que cela regarde l'esthétique du chant, je signalerai cependant ici la différence de valeur artistique qu'il y a entre les pièces de ce genre écrites dans le vrai style grégorien, et celles que nous ont léguées le XVIIe ou le XVIIIe siècle, surtout dans ce genre faux et bâtard qu'on nomme le *plain-chant musical*. Qu'on lise, à la fête de sainte Scholastique (Liber Gradualis), la Séquence : *Emicat meridies*. Où trouvera-t-on un art plus élégant, une expression plus fine et plus discrète en même temps ! Cette prose de saint Martin, dont nous avons vu la 1re strophe, quoique d'un style relativement plus moderne, est pleine de charmes. Quelle différence d'avec tant d'autres Proses ou Séquences que portent en croupe plusieurs éditions de chant, et qui sont empruntées au parisien ! C'est toujours ce style lourd, emphatique et vieillot, qu'en jargon d'école on appelle *une perruquerie*, dont la prin-

cipale ressource est de se jucher au haut de l'échelle modale et de s'y maintenir à force de poumons. C'est remarquable surtout dans la dernière strophe de ces pièces, où la mélodie est charpentée en doubles notes et disparaît dans une lenteur anormale. Çà et là, des bizarreries tonales, des violations de quantité (même là !) et voire, bien que rarement, des rhythmes gais émaillent ce répertoire.

§ IV. *Antiennes.*

= Leur exécution est simple comme celle des chants syllabiques. Elles ont un bon mouvement de récitation, afin que la mélodie se dégage. Souvent elles sont coupées d'après des divisions *quasi* métriques, qui ne suivent pas toujours celles du sens. Ex. :

Non est inventus — similis illi
Qui conservaret — legem Excelsi.

Cette division est parfois accentuée par un mot intercalé :

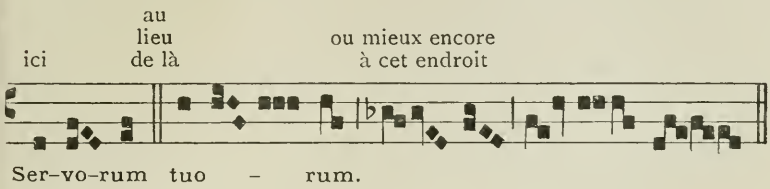
Notum fecit Dominus, alleluia
Salutare suum, alleluia.

§ V. *Chants neumés.*

= L'*Introït* est une antienne solennelle, d'un mouvement modéré ; le psaume qui le suit, bien que d'une formule plus ornée que celles des Vêpres, s'exécute dans un mouvement plus animé. On peut rattacher ici également la fin du psaume au début de l'Introït. On trouvera à la fin du *Liber Gradualis* des formules *ad hoc.*

= Le *Graduel* est modérément animé. Le verset doit l'être un peu plus encore ; mais la finale semble revenir *a tempo.* Pour la reprise de la finale par le chœur, je préférerais souvent qu'elle se fît au commencement du dernier membre, ou seulement à la neume vocalisée. La

mettre invariablement au dernier mot, produit des coupures moins heureuses pour le sens mélodique. Ex. :



= L'*Alleluia* est assez animé, surtout dans la reprise de la neume. On sait que ce n'est pas un chant de tristesse.

= Le *Trait* est une pièce qui se chante tout d'un trait, sans reprises, comme en offrent les Répons. On a dit que *Tractus* indiquait que le chant de cette pièce était lent. Si on comprend par là une pièce plus chargée de neumes que certaines autres, et où la phrase a généralement un grand développement, on a raison ; mais c'est le défigurer que de le chanter lentement.

Beaucoup de traits ont un caractère énergique et animé, comme le trait : *Effuderunt*. Chantez-le lentement, et texte et mélodie tomberont à plat. Les Traits du 2e mode ne font pas même exception. La mélodie y poursuit sa route, calme, mais avec du mouvement ; il y a des progressions, des répétitions, etc. Bien dites, ces pièces sont admirables d'expression ; il est impossible de ne pas prier en les chantant.

Enfin si vous les exécutez lentement, l'office ne finira pas. Allongez donc les Traits du 1er Dim. de Carême, et celui des Rameaux. On arriverait à Pâques avant d'avoir terminé, tandis que l'expérience a prouvé qu'ils ne duraient pas plus de 11 minutes à Solesmes.

= L'*Offertoire* est d'un style grave et doux ; ce qui n'est pas synonyme de lenteur. L'exécution, pour être intéressante, en est assez difficile ; elle demande un chœur bien formé et un maître qui puisse donner l'intelligence

de ces pièces ; car beaucoup sont de grand style. Les éditions modernes ayant rendu ce genre de morceaux insignifiant par suite des remaniements, on s'est empressé d'y substituer une pièce d'orgue. On a bien fait ; mais il est regrettable de ne pas avoir l'occasion de donner des offertoires tels que l'*Ave Maria* (4e Dim. de l'Avent), *Reges Tharsis* (Epiphanie), etc.

= La *Communion* est une antienne un peu plus solennelle que celles des Vêpres. Il y en a d'une grande beauté, telles que : *Lætabitur justus* (messe *Protexisti me*); *Vox in Rama* (fête des SS. Innocents) ; *Videns Dominus flentes sorores Lazari* (4eSem. de Car. Fer. VI).

= Les *Répons* sont des pièces neumées avec une reprise qui, plus ou moins vocalisée, est généralement très mélodique et peut intéresser la masse des fidèles. On trouve dans le *Processionale*, publié à Solesmes, une très riche collection de ces pièces propres à enrichir le répertoire des maîtrises, particulièrement aux Saluts.

= *Ordinaire des Messes.* Le *Kyrie* est assez développé ; au dernier, il y a souvent une répétition qu'on peut faire dire en écho par un second chœur. Le *Credo* est destiné aux masses. Son mouvement doit être celui d'un récitatif, mais énergique comme une profession de foi. L'accentuation y produit grand effet. Telle est l'allure simple et ronde, mais ferme, que nous donnent pour le *Credo* les plus anciennes formules. L'exécution traînante de celui de Dumont a répandu bien des préjugés contraires à la nature de cette pièce et aux traditions les plus respectables.

J'ai fait dire pour une messe pontificale, à la clôture d'un *Triduum*, un ordinaire de Messe en chant grégorien. Je ne m'attendais pas à pareil effet. Le *Kyrie* était celui des simples, et le *Sanctus* avec le *Benedictus*, des Dim. de Carême !!!

Pour une fête ! *Shoking !*

ARTICLE V. — Défauts à éviter.

Souvent j'ai entendu du chant grégorien chanté d'une manière qui eût été satisfaisante, si quelques défauts, parfois bien étranges, n'eussent gâté l'effet. Peu de chose empêche le succès ; et l'on se décourage bien à tort sous le choc des critiques souvent peu éclairées, ou en face d'un insuccès dont on se rend d'autant moins compte qu'on est plus près de la réussite. Je veux signaler ici ceux qu'une longue pratique m'a fait observer ; et, laissant de côté l'émission de la voix, la bonne articulation, et tous autres défauts sur lesquels bon nombre d'ouvrages donnent d'excellents conseils, je m'attacherai à ceux dont il n'est parlé presque nulle part.

= Le premier que je signale est une exécution maniérée, que j'appellerai volontiers : exécution en soufflet d'accordéon. L'expression ridicule et maladroite qu'on produit si souvent avec cet engin musical est une image assez exacte des effets de cette exécution. Une accentuation manquant de fermeté, mais attaquée en < ; le même effet reproduit invariablement sur toutes les notes doubles, qu'on transforme en *pressus;* des pianos exagérés après des *crescendos* arbitraires ; la force de l'accent frappant sur la 1re note seule des neumes, au lieu d'englober tout le groupe : voilà les principaux traits qui caractérisent cette exécution vicieuse. La cause en est que le directeur a entendu une fois ou deux du chant grégorien. Il a été frappé de quelques effets accessoires que, faute de science, il a pris pour base de son exécution, en les exagérant, bien entendu. L'accessoire est devenu le principal.

Il faut étudier le rhythme, les temps forts et les faibles, les divisions des membres et obtenir une exécution simple et calme, comme intensité sonore. Les nuances viendront d'elles-mêmes, et elles doivent être toujours des demi-teintes. Enfin veillez aux défauts de l'accentuation et du *rinforzando* sur les doubles notes.

Je ne reviendrai pas sur ce que j'ai dit au sujet du mouvement.

= Les finales ont souvent une exécution défectueuse, qui contribue à l'affèterie dont je parle. On veut éviter d'appuyer fortement la voix sur les finales prolongées, à l'instar de beaucoup de chantres, et l'on tombe dans l'excès contraire. Subitement après l'accent, vient une finale si douce qu'elle est exténuée ; c'est presque le « *Vox faucibus hæsit* ». La dernière syllabe fond dans l'oreille de l'auditeur, comme un flocon de neige sur le visage échauffé d'un promeneur. La finale doit être douce, mais nettement perceptible ; la chute du mouvement lui donne *naturellement* son vrai caractère.

J'ai parlé aussi dans la psalmodie de ces finales brusquées, où l'on semble se brûler en touchant la dernière syllabe, tant on la fait brève ; ailleurs, j'ai insisté sur la nécessité de ralentir le dernier groupe d'une cadence, ou le dernier mot, si le chant est syllabique. Afin qu'en cette matière il n'y ait pas à hésiter, il serait mieux de dire : *le dernier rhythme.*

J'observerai encore que, dans le ralentissement, c'est le rhythme entier, et non pas seulement une note en particulier qui subit cette modification.

= Le lié des sons qui composent un neume est souvent aussi mal observé. Au début, il faut beaucoup y veiller, sinon le rhythme est vite compromis.

= Que l'on veille aussi à ne pas prolonger la valeur des notes doubles et triples. J'y reviens, car c'est une tendance qu'une grande habitude peut seule vaincre, et qui est extrêmement nuisible au rhythme.

= On recommande toujours de ne pas crier. Généralement on chante trop fort ; aussi le lié, le rhythme et l'accent ne sont-ils plus sensibles. A l'exercice, on doit commencer par murmurer, pour ainsi dire, et, sauf certains passages, rester dans une demi-teinte. A l'exécution on chantera toujours assez fort. Nos lutrins ont, à cause

du petit nombre, les traditions contraires ; et naturellement on aime à se griser de son.

= Je terminerai par quelques recommandations au sujet de l'organisation matérielle, si indispensable au succès d'une bonne exécution. Défaut d'éclairage, nombre insuffisant de copies, mauvais groupement des choristes, organiste habile peut-être, mais peu fait aux habitudes du chœur et au genre d'exécution ; telles sont les causes bien diverses, mais bien réelles, d'insuccès inopinés, d'exécutions plus ou moins compromises. Le choriste intonateur doit être absolument sûr ; après les intonations du célébrant (qui généralement sont fausses), on fera bien de plaquer régulièrement un accord pour mettre le chœur au ton et assurer son attaque.

Que l'on veille aussi à confier les pièces aux voix qui peuvent le mieux les faire ressortir ; par exemple, aux ténors, si le verset de *Graduel* est élevé ; aux basses, si l'*Alleluia* est du 2e mode. Un demi-ton donne souvent de l'aisance aux chœurs, et, si la pièce doit être chantée par tout le chœur, on devra choisir avec soin le ton à transposer (1).

L'adjonction des voix d'enfants aux voix d'hommes dans l'exécution du chant grégorien a soulevé quelques critiques. Quand une masse, comme une assemblée entière chantant le *Credo*, offre le mélange de tous les registres et de tous les timbres, il y a là un effet de *tutti* qui couvre tout. Mais si un chœur choisi, plus ou moins nombreux, chante ainsi une mélodie à l'octave, ce peut être en effet quelque chose de dur. Je ne voudrais cependant pas imposer à une maîtrise cette perpétuelle séparation des voix aiguës et des voix graves ; mais j'ai

1. Les orgues électro-pneumatiques de la maison Merklin ont un transpositeur électrique destiné à rendre de grands services. Une tige d'acier en se mouvant sur un cadran transpose instantanément l'orgue entier, y compris la pédale, sans que les claviers changent de place. C'est une des plus utiles applications du système adopté par cette maison.

expérimenté que, pour être supportable, ce mélange doit être fait à des doses inégales. Les voix aiguës (enfants ou femmes) devront en ce cas chanter toujours *mezza-voce*, presque piano, dans une demi-teinte. Pour peu qu'on chante fort également de deux côtés, cela sent le débraillé et la justesse laisse souvent à désirer.

Telles sont les observations dont profiteront sans doute ceux qui désirent assurer la bonne exécution des mélodies grégoriennes.

CHAPITRE IV. — Esthétique du chant grégorien.

C'EST chose digne d'admiration que la persévérance avec laquelle on recopie toujours des éloges étourdissants du plain-chant, alors qu'il est tombé en si profonde décadence, voire dans le mépris. Des auteurs sérieux et savants ont parfois de ces accès d'enthousiasme qui font sourire. Un d'eux a écrit, en parlant des ornements du chant grégorien et « de la prodigieuse variété de son rhythme », les paroles suivantes : « Quand on se transporte un instant par la pensée au temps où cela existait dans tout son éclat, l'imagination reste éblouie du degré de grandeur, de noblesse et de sublime auquel atteint cet art vraiment divin. » Cet éblouissement est curieux quand on pense que l'auteur ne connaissait pas nettement ce dont il s'émerveillait. En effet la question du rhythme est restée fort obscure jusqu'à ces derniers temps, et l'ouvrage dont je parle est peu explicite sur ce point. Il est antérieur du reste aux premières publications de Dom Pothier. Quant aux ornements, nous sommes édifiés là-dessus. Jamais l'amateur le plus puriste, devant la collection de tous ceux de l'ancienne musique, n'a crié au sublime et ne s'est déclaré ébloui. Ceux du chant grégorien sont plus naturels et plus simples ; mais cette qualité même ne leur permet guère de produire des éblouissements. Nous sommes ainsi faits que l'imagination nous crée des mondes fantastiques, et que souvent aussi, moins on voit clair, plus c'est beau.

En fait d'éloges, il y a aussi les clichés ; nous avons en ce genre ce que je nommerai la ritournelle de Baïni. Que pouvait connaître de l'ancien chant grégorien l'illustre maître, qui vivait à une époque où son texte et sa tradition étaient si profondément altérés ? Rien dans sa vie, ni dans ses écrits, ne montre que personnellement il se soit

engagé dans une voie féconde pour la restauration de ce chant. Sur quelles mélodies porte son jugement, puisque celles dont il usait ressemblaient si peu aux anciennes ? Peut-être est-ce là un idéal qu'il se formait, en prenant le contraire de ce qu'il voyait ! Toujours est-il qu'on a de lui cette célèbre tirade : « Il y a dans l'ancien chant grégorien une finesse d'expression indicible, un pathétique inimitable... il est toujours frais, toujours neuf... etc. » Et depuis cinquante ans, vous n'ouvrez guère de livres sur le plain-chant, sans être obsédé de ce «... toujours frais, toujours neuf », comme d'une ritournelle qui vous revient partout.

Après les clichés, viennent les exagérations. On compare le plain-chant à la musique, et naturellement celle-ci est proclamée bien inférieure au plain-chant que de fait elle détrône et écrase. On vous cite gravement des paroles de musiciens célèbres qui ressemblent à des plaisanteries, sans jamais souffler mot des faits et des écrits d'autres maîtres, qui tiennent le plain-chant en petite estime. Ainsi, paraît-il, Rossini entendant le *Pater* se serait écrié : « Je donnerais mon meilleur ouvrage pour avoir composé cette mélodie ! » Si ce maître admirait tant le plain-chant, que ne l'imitait-il, au lieu de faire un *Stabat* en tamponnant des paroles latines sous des rognures d'opéras ? A l'audition de ces pièces écrites pour la Patti et consorts, aussi charmantes de facture que déplacées à l'église, et que le maître lui-même a appelées de leur vrai nom *(cavatine, final, etc.)*, on peut trouver en effet que le *Pater* serait plus convenable. S'ensuit-il que ce soit un chef-d'œuvre ? Non. C'est un récitatif bien rhythmé, bien adapté au texte ; il y a dans cette pièce, comme dans la plupart des anciens récitatifs, une élégante simplicité qu'une bonne exécution met en évidence ; mais enfin il ne s'agit pas d'un chef-d'œuvre. Dans le compte-rendu du congrès de Malines, un honorable ecclésiastique dépeçait cette pièce, et, en expliquant ses beautés, parlait entre autres choses de la « solennelle dignité des pauses » ! A

quoi bon se gommer de rhétorique pour dire des choses si naturelles et si simples !

Les articles de journaux et de Revues plus ou moins musicales rééditent aussi des variantes d'appréciations enthousiastes et d'éloges à outrance sur la beauté du plain-chant comparé à la musique. Le piquant de l'affaire, c'est qu'on est tenté de se demander ce que les critiques connaissent souvent de la musique et du plain-chant. En musique, ils parlent d'une façon inconsciente d'œuvres qu'on ne peut apprécier sans une science étendue; en plain-chant, ils en sont encore à n'avoir d'autre idéal que l'*Adoremus*, l'*O Salutaris*, le *Parce* et autres bribes du plain-chant musical, si distinct du vrai plain-chant. Il y a quelque temps, je lisais dans un compte-rendu, à propos d'un *Magnificat* chanté par l'assemblée des fidèles, que « le plain-chant valait toutes les musiques du monde ». Enfin l'écrivain arrivait à dire que « c'est plus beau que la Passion de Bach ! » Vraiment,

> Je ne m'attendais guère
> A voir la Passion de Bach dans cette affaire.

Le brave critique qui l'amène si mal à propos, l'a-t-il entendue et étudiée ? Je trouve déjà très scabreux de comparer la musique au plain-chant, parce que ces deux arts diffèrent trop. L'un n'est qu'homophone ou mélodique ; l'autre a les ressources de la polyphonie et de l'accompagnement vocal ou instrumental. En soi, c'est une supériorité. On ne peut donc parler en cette matière que de la mélodie. Or je crois qu'il y a bien des mélodies, populaires et religieuses, si l'on veut, qui valent et surpassent une formule de psaume. Le critique oublie de nous dire en quel ton fut chanté ce *Magnificat ;* mais je parierais cent contre un que c'était le ton royal. Eh bien ! en ce genre, je crois que les chorals enchâssés dans la Passion de Bach ont un autre intérêt mélodique et font un autre effet. Sans

doute la prière chantée par un tout un peuple et les pensées du texte sacré contribuent à la beauté d'un office et excitent de bons sentiments ; mais cette prééminence, cette supériorité du sentiment et du beau dans le culte divin ne vient pas seulement de la musique, et l'on sort du terrain. C'est une méprise que de comparer une simple formule psalmodique, surtout comme musique religieuse et populaire, à l'œuvre puissante et complexe de Bach, laquelle n'a ni cette forme, ni cette destination.

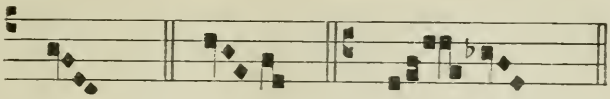
Laissant donc de côté les banalités élogieuses, j'essaierai de signaler ou de rappeler ce que l'on peut dire sur l'esthétique du chant grégorien.

§ I. *Tonalité et modalité.*

Ce sujet a été peut-être le plus approfondi dans l'étude du chant grégorien. Les qualités, la supériorité au point de vue de l'art religieux, les différences radicales d'avec l'art moderne que présente la tonalité du plain-chant, sont choses bien connues, grâce aux travaux de savants musicologues. Je ne veux ici que signaler quelques particularités curieuses pour en déduire la nécessité de ne pas forger des théories trop absolues. Il en résulte aussi une nuance particulière sur le caractère de cette tonalité.

Rappelons-nous que le plain-chant fut durant de longs siècles une langue vivante. Comme telle, cette langue n'a pu rester immobile, ni s'embarrasser des théories faites après coup. De là des singularités, des libertés auxquelles on se heurte avec ces théories raides et absolues, qui veulent plier les faits aux principes, et non pas déduire ceux-ci des faits eux-mêmes.

Ainsi, par exemple, bien avant l'harmonie même rudimentaire du moyen âge, on trouve des passages qui semblent avoir une grande affinité avec l'accord dissonnant naturel, dit de 7e dominante. Ex.:



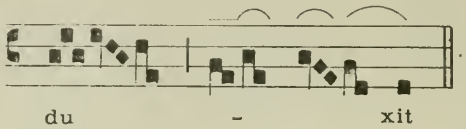
Assurément, il serait illégitime d'en conclure que cette harmonie dissonnante entrait dans la constitution de l'ancienne tonalité ; mais il faut se rappeler que celle-ci visait directement les rapports de succession, tandis que la tonalité moderne, née de l'accord dissonnant est essentiellement harmonique et vise d'abord les rapports d'aggrégation ; or le rapport direct de triton n'existe pas ici. En dehors de ce rapport, les compositeurs du chant grégorien n'avaient pas à se préoccuper des *insinuations* ou des ressemblances harmoniques que notre oreille, façonnée à une autre tonalité, croit trouver dans une succession de notes. Il y a là cependant un cas assez embarrassant pour l'harmoniste ; nous l'étudierons plus tard.

= Je pense également, avec plusieurs savants, que la théorie du triton a besoin de *corrigenda* ou d'*addita*. Dans le plain-chant moderne, où l'absence de rhythme force à considérer les notes isolément, tout rapport de triton est impitoyablement proscrit. Il y a lieu de croire que, dans le chant grégorien, il n'était proscrit que *dans un même rhythme*, et entre les temps forts ou parties fortes du temps ; c'est-à-dire, pourvu que le *si* et le *fa* ne fussent pas au frappé des temps. C'est ainsi que dans ce passage tiré de l'*Alleluia* de la fête de saint Joseph *(Liber*

Gradualis) le *fa* est bien à la *thesis*, mais le *si* est note faible, note de passage ; son exécution légère, comme telle, ne la fait pas trop sentir à l'oreille.

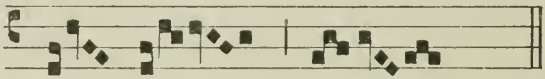
J'ai dit : *dans le même rhythme ;* c'est là au fond ce qui me semble expliquer et préciser le mot des anciens : *rap-*

port direct du triton. Car pour la succession immédiate du *fa* et du *si* ♮, cela est hors de conteste. Cette explication me semble rendre raison de bien des faits et trancher bien des hésitations. Soit, par exemple, ce passage de l'*Alleluia* si usité du 8e mode.



Après cette persistance du *si* ♮, bémoliserez-vous le dernier *si ?* Il faudra bémoliser alors l'avant-dernier ; et l'effet sera toujours étrange, à cause de ce qui précède. La conservation du bécarre partout semble préférable, et nous voyons qu'en fait, le *si* ♮ et le *fa* n'appartiennent pas au même rhythme.

Toutefois, j'avoue qu'il est des cas assez embarrassants. Dans le même *Alleluia*, un peu plus loin, vous lisez ce passage.



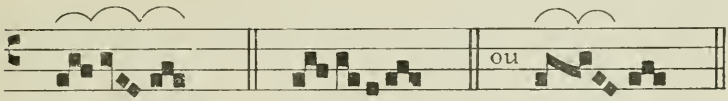
Eh ! que faire ?

« Celui qui peut le dire en sait plus long que moi.» Bémoliserez-vous le dernier *si ?* Ce sera bien raide après la cadence précédente. Alors mettrez-vous partout le bémol ? Le caractère modal et tonal sera bien risqué ! On a reproché (ai-je ouï dire), et avec âpreté, à Dom Pothier d'avoir souvent violé la tonalité en ne bémolisant pas. J'ai eu souvent l'honneur d'en discuter avec lui, et la chose ne me semble pas si claire, ainsi qu'on peut le voir dans l'ex. ci-dessus. Volontiers j'expliquerais avec M. S. Morelot cette anomalie ou cette difficulté, en supposant une traduction fautive des neumes ; elle se serait perpétuée et

serait demeurée, comme ces anomalies qu'on trouve dans les langues vivantes. Ainsi, il devrait y avoir : *sol si la ut sol fa*, au lieu de *sol si la si sol fa*.

Qu'il y ait, en réalité, erreur ou non, j'inclinerais plus encore à trouver dans le rhythme l'explication du fait que le passage ci-dessus ne choque pas autant l'oreille qu'on le craindrait. En effet ces rhythmes se succédant avec une *thesis* de simple distinction, ou minime, se rapprochent tellement des rhythmes contractés dans le mouvement général, qu'il y a là une équivalence ; on croit entendre :

équivalence qui sauve le triton.



et alors les notes *la* et *fa* attirent l'attention de l'oreille, pendant que le *si* et le *sol* passent plus inaperçus, comme temps faibles.

Quoi qu'il en soit, l'existence des deux genres de faits, qui viennent d'être signalés, dans des cas où ils sont indiscutables, conserve aux mélodies grégoriennes la saveur de l'ancienne tonalité ; trop bémoliser, l'affadit ; d'autre part, les successions mentionnées au n° 92 donnent aux mélodies une douceur et un sentiment expressif différent à la fois de celui de la musique moderne et de la raideur insipide de notre plain-chant actuel. Bon nombre d'éditions témoignent au reste de leur disparition.

La modalité se rattache à la tonalité. Malgré tout ce qu'on a dit sur les modes, leur origine, leur nombre, leurs rapports, leur caractère esthétique et même mystique, leur constitution harmonique et mélodique, je persiste à croire que la théorie des modes est encore à faire, au moins pour qu'elle soit complète. La théorie des 8 modes est « une gaîne qui craque de toutes parts, si l'on veut y « faire entrer le répertoire grégorien ; et il semble qu'outre « la finale, la dominante et l'*ambitus*, il y a certaines par-

« ticularités de facture caractéristiques des modes, qui « jusque-là n'ont pas été signalées et classées. » Une étude attentive montre bien vite la vérité de cette pensée de Dom Pothier.

Il est incontestable que la théorie de M. Gevaert, reproduite par M. Van Damme et Lemmens, est un pas considérable vers le but. La distinction de la finale mélodique, d'avec la finale ou fondamentale de l'échelle du mode, semble aussi vraie que féconde, comme principe général ; et le caractère modal de l'accompagnement y trouve une de ses lois les plus importantes. Cependant l'application de ce principe exige dans la théorie des modes certains compléments et des modifications qui achèveront de l'éclaircir.

En attendant, je me bornerai à des réflexions sur l'esthétique des modes.

N'a-t-on pas encore forcé la note sur ce point en voulant faire l'apologie du plain-chant? On a vanté l'immense variété des modes l'emportant sur la pauvreté de la musique qui n'a que deux modes pour bégayer !

— Pardon ! je crois que la modulation avec ses procédés multiples peut lutter de variété. De la monotonie, des répétitions, des formules usées, il y en a partout ; il y en a surtout dans le plain-chant moderne où les pauvretés abondent, quoique ce chant serve de point de comparaison.

Il faut encore en prendre et en laisser de tout ce que l'on a dit sur la distinction et les caractères spécifiques des modes. Quand on examine le chant grégorien en lui-même, et non d'après les théories, on s'aperçoit que le mode n'est pas une *forme* d'imprimerie, maintenant dans son cadre de fer toutes les notes avec une fixité absolue. Il faut de l'unité, sans doute ; mais les compositeurs parlaient une langue vivante et en prenaient à leur aise avec les théoriciens à venir. Ils exprimaient leurs idées musicales, sans souci de cette théorie si absolue des modes, que les trois derniers siècles nous ont léguée.

Tel *Alleluia*, ici noté en 6e mode, l'est ailleurs dans le 8e, grâce à ce que le ½ ton au-dessous de la finale n'apparaît pas ; et vraiment, en dépit de la différence esthétique du caractère des modes, le morceau ne fait pas plus mauvaise figure dans l'un que dans l'autre.

Il existe dans les traits du 2e mode une remarquable progression mélodique. (V. *Lib. Grad.*, p. 183, sur le mot : *Longe*). Naturellement, comme c'était intéressant, on a eu soin de la supprimer dans le chant moderne.

Admirez cette phrase, mais ne discutez pas trop sur ce thème pour démontrer la beauté du 2e mode, parce que vous la trouvez reproduite note pour note dans des Graduels du 5e. (*Lib. Grad.*, p. [65] sur : et *mansuetudinem.*)

J'observerai encore qu'une bonne exécution peut seule donner une idée juste du caractère esthétique des modes. En dehors des chants syllabiques, souvent mal exécutés, le plain-chant actuel n'offre pas de sens mélodique suivi ; il n'est donc guère possible de se rendre compte de ce caractère. Que de cadences charmantes ont disparu ! Que de refrains mélodiques, spéciaux à tel ou tel mode et vraiment caractéristiques, sont méconnaissables! De tout cela et de bien d'autres choses, il est résulté une atteinte notable à la physionomie modale des pièces ; et le sentiment, n'étant plus nettement frappé par leur vertu intrinsèque,a été livré aux impressions venant d'autre part. Voici, par exemple, le 4e mode, que les auteurs apprécient de la sorte : « *Quartus dicitur fieri blandus* ». Or parce qu'il est usité dans les offices funèbres, il semble qu'on ne peut l'employer sans avoir des visions flottantes de corbillard et de tombeaux. Ajoutez à cela qu'il a une finale bien embarrassante pour les harmonistes peu instruits, qui raffolent du faux-bourdon ; c'est la cause des anathèmes et des impressions d'horreur contre ce « pelé, ce galeux ». Qu'il est amusant de voir la lutte qu'ont à soutenir parfois les maîtres de chapelle, quand, un jour de fête, ils refusent d'accoler à une ant. du 4e mode un *Magnificat* du ton royal !

§ II. *Formes mélodiques du chant grégorien.*

= A force de répéter : le grave, l'austère plain-chant, on a fini par prendre comme idéal, et par ériger en théorie l'insignifiance mélodique et la lourdeur des morceaux qu'on entend d'habitude. J'ai même vu des personnes de parfaite bonne foi, mais peu chargées d'instruction musicale, se scandaliser du mouvement animé de la phrase grégorienne, de la grâce naïve de ses mélodies et de leur vérité d'expression qui s'impose aux auditeurs. « Mais ce n'est pas du plain-chant ; c'est de la musique ! » Comme si le caractère du plain-chant était de n'avoir pas de mélodie, et celui de la musique d'en avoir et de plaire ! Assurément, c'est de la musique, et de la bonne, de la religieuse ; celle que saint Grégoire, saint Odon et d'autres ont faite, ou enseignée ; tandis que le plain-chant moderne dans sa plus grande partie, grave à faire bâiller, ennuyeux jusqu'à impatienter, c'est de la mauvaise musique.

On remarque que la forme des mélodies grégoriennes n'a pas la carrure sévère du choral. Nonobstant la beauté d'un certain nombre de pièces considérées isolément, l'œuvre chorale, prise dans son ensemble, nous paraît un peu monotone. La mélodie des œuvres *alla Palestrina* elle-même, n'a pas, tant s'en faut, l'aisance, ni la richesse du chant grégorien. Sous ce rapport il est plus moderne, et a plus de ressemblance avec notre art que la musique ancienne. Tandis que les airs des maîtres du XVIIIe siècle et du XVIIe ont vieilli comme forme, malgré leurs beautés, les mélodies grégoriennes nous semblent encore neuves et très modernes.

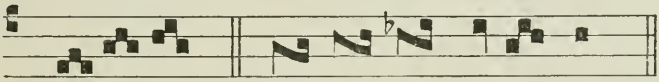
Il résulte de ce fait que le plain-chant actuel reste isolé comme un vestige du passé, sans forme rhythmique et partant sans caractère ; mais le chant grégorien devient un art ayant des points de contact, des différences et une filiation. Prenez un Introït, un Graduel, un Offertoire d'une de nos éditions. Quel rapport cette pièce peut-elle avoir,

pour la facture, l'expression des idées, les formes mélodiques, soit avec l'art ancien, soit avec l'art moderne ? Ce n'est pas facile, puisqu'il n'y a plus ni forme, ni idée, ni style. Aussi, toujours on se rabat sur les modes et sur des spéculations plus ou moins fondées touchant leur origine grecque.

Prenez au contraire la même pièce dans son texte primitif, et vous avez un sujet d'étude bien défini. Sans vouloir ici tout dire, je me bornerai à ces 3 points : le rhythme, le charme mélodique, le style lié.

Le rhythme. Il est libre et, de ce chef, la conduite de la phrase a une souplesse, une variété très grande. Il a sous ce rapport une grande ressemblance avec celui des airs de Scarlatti, Porpora et des vieux maîtres ; mais il a plus de naturel, plus d'aisance. Les appoggiatures, échappées, broderies mélodiques et autres formes revêtent un singulier charme avec cette allure libre du rhythme.

Ce n'est que par exception que, dans la texture d'une phrase, on rencontre des formes régulières persistantes, comme en présentent ces passages :

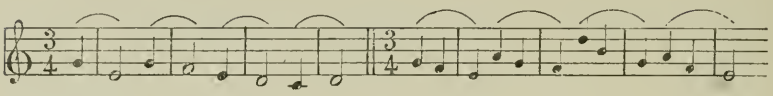


pro - tec - tor me - us.

Cette régularité, qui assimile le rhythme libre au mesuré, choque comme quand on scande de la prose à l'instar des vers ; parce qu'il n'y a pas de suite avec le reste. Aussi, doit-on de préférence les atténuer autant que possible dans l'exécution.

Le rhythme grégorien use plutôt de la forme trochaïque que de la forme ïambique, quand il est ternaire ; c'est-à-dire, qu'il a 2 temps ou notes à l'*arsis*, et un à la *thesis*. C'est le contraire dans la forme ïambique qui, pour cette raison, est plus lourde, à moins que sa *thesis* ne se décompose en deux temps. Aussi le *trochée* est-il nommé *chorée*,

(rhythme de la danse) par les anciens. Il est plus élégant d'avoir 2 temps au levé et un seul d'appui, que 2 d'appui et un d'élan.



Jambes.

Ce mélange de formes binaires et ternaires contribue donc beaucoup à l'élégance qui distingue ce chant. J'observerai encore que, nonobstant l'art très grand de sa composition, il y a beaucoup de naturel et d'aisance dans ce rhythme. On a pu se rendre compte que toutes ces subdivisions rhythmiques, toutes les lois que nous avons déduites des faits, sont motivées par la facilité, par l'instinct naturel. Cela est si vrai que les plain-chantistes, qui ont voulu formuler des règles sur le rhythme grégorien, en se basant sur les lois naturelles, ont trouvé un fonds de vérité dont ils ne se sont éloignés qu'en faisant une théorie trop absolue. Ainsi l'égalité approximative en durée des notes, prises en elles-mêmes et indépendamment de leur position, est plus naturelle que des combinaisons de longues et de brèves ; ce n'est qu'en forçant cette idée qu'on est tombé dans le martellement et dans l'absence de divisions rhythmiques. On a soutenu encore qu'il fallait appuyer toujours sur la note culminante des neumes, et des Propres de diocèses ont été refaits d'après ce principe. Il est vrai que dans bien des cas la voix se porte naturellement sur la note la plus élevée ; de là vient que cette note est souvent un point de subdivision et porte une *arsis;* mais ce n'est pas une règle absolue. Quand cette note est englobée dans un mouvement d'*arsis*, quelle que soit la raison, elle ne saurait être appuyée sans nuire à l'unité du rhythme, et sans produire des combinaisons étranges dont souffre elle-même la bonne déclamation du texte.

Il faut entendre une bonne exécution de chant grégorien pour sentir la netteté de son rhythme qui, à elle seule, suffit bien souvent pour assurer l'ensemble.

Le rhythme est assez étudié dans les diverses parties de cet ouvrage, pour que je me contente de ces simples réflexions. Je tiens avant tout à éviter ces généralités que plusieurs ouvrages, d'ailleurs très recommandables, servent à leurs lecteurs, faute de notions exactes et précises. « Le « rhythme du plain-chant !!! Il est incomparable ! Il laisse « bien loin derrière lui !... » — « Très bien ! mais en quoi consiste ce rhythme ? » — « Ah ! ce rhythme ! Il a des lignes précises et claires (?), tracées d'une main libre aux larges allures ; il forme des courbes gracieuses et hardies...» — « Mais enfin ! montrez donc votre ours ! » — Rien. — On continue à parler de mouvements arrondis, d'arabesques (pourquoi pas d'astragales !) dessinées par une main légère... — Toutes choses qui n'ont rien de compromettant... ni d'instructif.

= Je suis encore plus embarrassé pour parler du charme mélodique du chant grégorien que pour traiter de son rhythme. Quand j'épuiserai toutes les assertions, toutes les exclamations, je ne puis exécuter sur le papier une pièce grégorienne. Je préfère invoquer ce fait connu du public : c'est que partout où le chant grégorien s'est fait entendre, dans des conditions convenables d'exécution, il a charmé ; il a surtout écrasé le chant remanié. J'ai eu bien des fois l'occasion de recueillir des témoignages non suspects en cette matière de la bouche d'artistes nullement initiés à ce chant ; les uns l'entendaient sans savoir ce que c'était ; d'autres même arrivaient à ces auditions très prévenus et s'en allaient gagnés.

D'où vient ce charme mélodique ?

D'abord de ce qu'il y a une mélodie et que dans le chant actuel, il n'y en a pas généralement. Ensuite cette mélodie se distingue par ce que Grétry recommandait si fort : la vérité d'expression. Les Répons et les neumes

d'*Alleluias* semblent plus particulièrement avoir cette qualité. Cette vérité vous saisit, s'impose à votre sentiment, tant elle est évidente jusqu'à la naïveté. Les idées y sont vraiment neuves, et je crois que plus d'un compositeur gagnerait à cette étude. Cependant l'art y est tellement parfait, qu'il semble naturel au plus haut degré ; aussi est-ce le comble de l'art dans l'exécution que de rendre ce naturel (1).

Jamais de banalité, dans les idées qu'exposent ces mélodies. Puis elles sont généralement composées en vue des paroles et s'y adaptent parfaitement, soit comme expression, soit comme coupe.

Il y aurait un vaste champ d'études pour apprécier les différences des quatre dialectes principaux du plain-chant ; le grégorien, l'ambrosien, l'ancien gallican et le mozarabe. Même dans le seul grégorien, les pièces ont un caractère très nettement distinct selon les époques. Je me souviens d'avoir une fois causé avec Dom Pothier sur les compositions du roi Robert, sur les qualités et les défauts qui les différenciaient d'avec les chants plus anciens. Il est intéressant de constater la préoccupation du roi musicien à éviter les chemins battus, les cadences trop usitées, comme Mendelssohn dans ses œuvres ; d'observer son élégance un peu plus compassée que celle des anciens chants ; puis çà et là un sentiment rhythmique moins pur que chez ses prédécesseurs, etc. Mais j'avoue bien simplement qu'un pareil travail est au-dessus de ma science, et que je ne le ferais que très imparfaitement. Dom Pothier

1. Que l'on veuille bien se rappeler cette observation chaque fois que je parle d'exécution *artistique*. C'est se méprendre que d'introduire dans l'exécution du chant grégorien des procédés d'interprétation et un genre d'expression qui visent à l'*effet*. Aussi regardai-je comme hors de la vérité, rien qu'à ce seul point de vue, certaines exécutions de mélodies grégoriennes, où celles-ci furent dites dans un style de mélodrame, comme l'attestent les nuances marquées dans les pièces qu'on a publiées. Le naturel, qui est partout la perfection de l'art et sa grande puissance, reste ici plus indispensable que partout ailleurs.

seul aurait assez de matériaux et serait assez familier avec ces études pour réaliser ce projet.

Je dirai maintenant quelque chose du style.

Une chose qui est commune au chant grégorien et à la grande musique de toutes les époques, c'est le style lié.

J'entends par là le *legato* non seulement des sons, mais des idées, cet enchaînement des membres de phrase, ce développement à longue portée du mouvement rhythmique que les musiciens connaissent et admirent comme le point culminant de l'art, comme le grand style. C'est ce style lié que nous retrouvons, je n'hésite pas à le dire, à sa plus grande perfection dans le chant grégorien. Sous ce rapport, il peut lutter avec le style fugué, les airs de grande facture, le genre *alla Palestrina*. Grâce à ce *legato*, il reste toujours noble et distingué, même quand il est charmant et naïf ; toujours calme, nonobstant l'animation de son mouvement d'exécution. Si le critique, qui comparait la Passion de Bach à un chant de psaume, avait parlé des *airs* de cet oratorio, en les comparant à certaines mélodies grégoriennes, il aurait pu, dans ces termes, proclamer la supériorité de ces dernières qui, sans rivales dans le style lié, ont en outre souvent plus de naturel et de liberté d'allures.

L'interprétation artistique du chant grégorien trouve là sa grande difficulté. Plus on étudie une phrase, surtout une vocalise, plus on sent l'enchaînement de ses parties. Il y a des pièces qu'on croirait plutôt écrites pour les instruments (violoncelle, p. ex.) que pour les voix. De fait, le violon ou le violoncelle, qui n'a pas besoin de respirer, peut seul rendre ce lié d'un bout à l'autre de la phrase ; mais pour le chanteur, il lui faut beaucoup d'art et de soin pour placer ses respirations à propos. Il arrive souvent que plusieurs barres partielles doivent être supprimées ; elles n'ont été mises qu'*ad duritiam cordis* et pour faciliter l'exécution ordinaire. On fera bien, si chaque choriste respire à sa guise, de ne pas laisser tout le monde

prendre sa respiration au même endroit. On obtiendra ainsi que le chœur lie certains passages dont une respiration commune couperait l'enchaînement intime.

C'est grâce à ce lié des membres de phrase et même des phrases entre elles (qui s'enchaînent parfaitement dans leur succession), que les coupures et les soudures de certaines pièces adaptées sont moins défectueuses. Comparez le Répons : *Homo quidam*, à sa mélodie type dans *Virgo flagellatur* (Off. de Ste Catherine, *Processionnale*), ou au *Virgo parens* (Vespéral), si bien calqué. Vous trouverez que les phrases sont coupées par le milieu ; mais elles s'enchaînent suffisamment et forment une variante de sens mélodique encore acceptable, si l'on ne fait à ces endroits qu'une respiration, comme cela doit être. Voyez encore le *Sanctus in Festis Duplicibus* (15*) ; comparez aussi l'*Alleluia*, p. 329 *(Lib. Grad.)* et celui de la p. [200].

Ce soin qu'avaient les compositeurs du chant grégorien de bien enchaîner les membres de phrase et les phrases, n'a pas été aperçu par les abréviateurs et les plain-chantistes modernes ; ils n'en ont eu cure ; et qui de nous l'a reconnu, ou seulement soupçonné dans notre plain-chant ? Les musiciens instruits apprécieront particulièrement à ce point de vue, et l'art qui règne dans le texte original, et la dégradation du texte moderne.

Ces quelques observations me paraissent indiquer suffisamment le caractère esthétique du plain-chant, autant du moins qu'on peut le faire par une analyse. Il y aurait beaucoup à dire sans doute, mais tout ce qu'on écrira ne vaudra pas la démonstration par l'audition. Ce sera toujours le grand moyen de propagande comme aussi d'instruction, et quand on fera entendre successivement une pièce de plain-chant moderne à côté de la mélodie primitive, on peut être sûr de la décision. Pareillement, tout éloge du chant grégorien, pris en lui-même, ne sera que lettre morte sans l'audition.

Qu'on me permette de citer ce fait. Lorsque je dirigeais la maîtrise de St-André à Niort, le répertoire de musique avait été soigneusement choisi sous le rapport de l'intérêt et de la pureté du style religieux. J'avais du reste fait appel aux conseils de musiciens instruits. Quand j'introduisis le chant grégorien au répertoire, spécialement pour la sainte Messe, ces mêmes artistes constatèrent que la musique leur semblait étriquée et comme disproportionnée avec le style du chant grégorien. On jugea que le genre *alla Palestrina* seul pouvait faire cesser ce disparate et soutenir la comparaison ; et je dus en aborder l'exécution.

C'est assurément un triomphe pour le chant liturgique ; mais je ne crois pas qu'il faudrait arguer de cela pour s'écrier, à propos de n'importe quelle phrase de ce chant, qu'il l'emporte sur la musique. Il est nécessaire de déblayer le terrain d'exagérations et de clichés que tout le monde répète, que personne ne croit, mais qui ont l'inconvénient des réclames assourdissantes : celui de blaser le public,qui n'ajoute plus foi aux choses sérieuses. Le chant grégorien est sans doute toujours intéressant et beau, mais toutes les pièces ne le sont pas au même degré. Il y a des genres qu'il faut savoir discerner, et des différences dont il faut tenir compte. Ces réserves faites, on peut dire que l'art et la piété y trouvent des charmes et des jouissances que ne font point oublier les richesses de la musique polyphonique ; on y revient toujours ; et plus on pratique ce chant, plus aussi on le goûte, en y savourant quelque chose de supérieur dans sa merveilleuse simplicité.

CHAPITRE V. — Étude du plain-chant moderne. — Quel parti peut-on en tirer ?

LA restauration du chant grégorien peut-elle profiter à l'exécution du plain-chant remanié, tel que l'offrent nos éditions usuelles? Cette question vient naturellement à l'esprit du lecteur, et reste d'un grand intérêt pour la pratique.

Pour connaître de quelle manière et dans quelle mesure le plain-chant abrégé et remanié peut s'approprier l'exécution du texte original, nous devons d'abord nous rendre compte de ces remaniements et de ces modifications. Une pareille étude pourrait fournir plusieurs volumes ; encore n'aurait-on pas tout dit. Je voudrais seulement donner quelques indications précises pour guider le lecteur dans ce sujet vaste, mais peu difficile, en faisant abstraction des particularités qu'offre telle et telle édition.

Je m'attacherai aux caractères généraux de ces remaniements pour les classer comme il suit : *transcriptions défectueuses ; abréviations ; remaniements systématiques.*

ARTICLE I. — Examen du plain-chant moderne.

§ I. *Transcriptions défectueuses.*

= Par transcriptions défectueuses, j'entends les reproductions de phrases ou fragments de phrase, qui donnent bien, à la vérité, toutes les notes du texte primitif, mais où ne se trouvent pas conservées les autres choses nécessaires pour constituer la phrase mélodique, telles que le groupement des neumes, les divisions, etc.

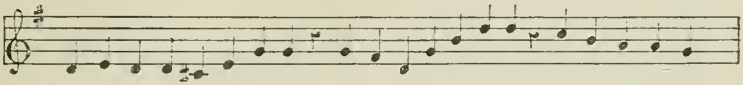
Lisez cette phrase :

Au rastu donc toujoursde syeux pournep ointvoir ?

C'est du Racine ! Toutes les lettres y sont, et toutes les syllables. — Mais les syllabes ne suffisent pas ; il faut

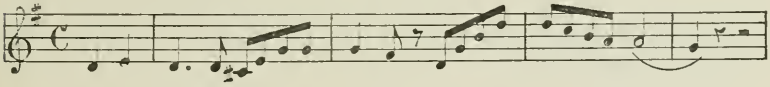
qu'elles soient bien groupées pour former les mots, et qu'à leur tour ceux-ci soient bien divisés pour former des membres de phrase. Vous ne trouvez rien de cela dans l'exemple cité ; une syllabe d'un mot est accolée à un autre. Par suite, adieu la phrase ; adieu le sens ; adieu le vers. C'est Racine, mais défiguré complètement.

Voilà qui est clair et indiscutable. Voyons la même chose en musique.



Qu'est-ce que cela ? — Un air de Mendelssohn.

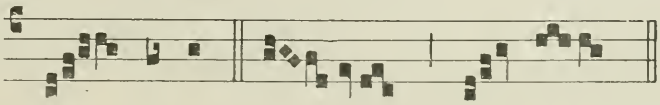
Ah ! on ne s'en douterait pas ! — C'est le cas de dire : « Si je ne le connaissais pas, je ne le reconnaîtrais pas. » Mendelshon avait écrit comme cela ? — Non ; il y a bien le texte primitif ; mais c'est de l'archéologie. Enfin, si vous y tenez, le voici :



Faut-il un commentaire pour montrer où sont le rhythme, le sens mélodique et la phrase ? — Non. Que manquait-il donc à cette transcription qui reproduisait cependant toutes les notes ? — Rien que leur groupement en temps et mesures, la détermination de leur valeur, etc.

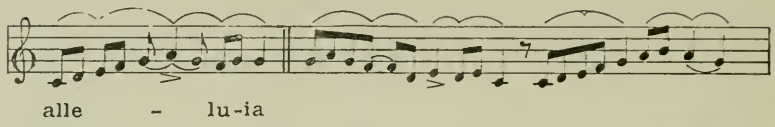
Passons au plain-chant.

Voici une petite phrase bien facile. (Alleluia du lundi de Pâques.)

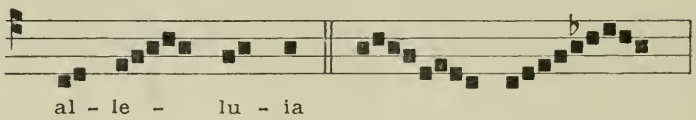


alle - lú- ia.

Cela donne en musique.

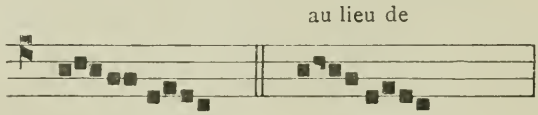


Cette petite phrase est claire et d'une facture simple et élégante. Comment a-t-on pu transcrire ?



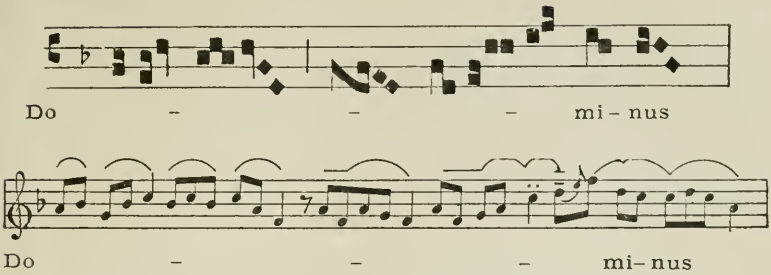
Voilà bien, sauf une légère variante, toutes les notes du texte original ; mais où sont les mots, c'est-à-dire les groupes de notes formant les neumes ? Où sont les divisions des membres de phrase, dans la neume ou vocalise qui suit la double barre ? Une seule est conservée. C'est une enfilade de notes, où l'on cherche vainement à reconnaître les neumes distincts et, par suite, la place des temps forts ou des temps faibles.

D'instinct, les bons chantres rétablissent le rhythme en corrigeant, au moins sur un point, le défaut de cette transcription ; car on entend chanter souvent :

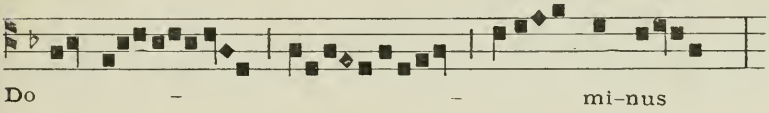


ce qui rétablit les proportions rhythmiques. Mais la finale, avec sa série de 9 notes et son étrange bémol, déroute complètement le sens musical ; et là encore les chantres doublent la pénultième et tentent de rattraper le rhythme.

Voici la dernière partie d'une phrase prise dans le Grad. de Noël : *Viderunt omnes.*



C'est assurément bien conduit. Voici une reproduction qui cependant s'offre comme exacte.



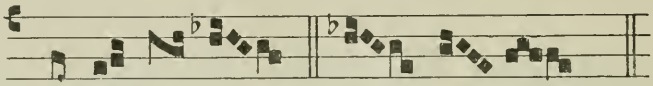
Le 1er membre de phrase se divisait en 2 petits fragments marqués par 2 petites cadences sur l'*ut*.

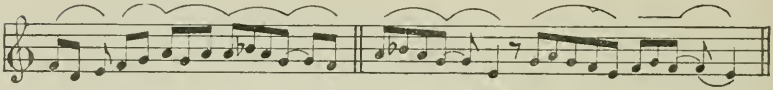
Nous ne retrouvons plus qu'une suite informe dans la reproduction de ce passage. Ce qui suit est aussi confus ; mais la seconde barre y est mise à contre-temps, et coupe par un arrêt des notes étroitement unies dans le texte original.

Cette coupe produit un effet semblable à la suivante : « Monsieur, êtes... vous bien portant ? » Ajoutez à cela que dans cette édition, les figures de notes ■ ■ ♦ , exprimant des valeurs temporaires différentes, introduisent un élément qui n'est pas dans le rhythme primitif, et achèvent d'en briser la texture.

— Dans l'exemple du n° 2 (l'*Alleluia* du lundi de Pâques), nous avons vu que les doubles notes (notes unissonnantes) avaient été supprimées ; de là perturbation du rhythme. Cette suppression de notes doubles et triples (■■ ■■■), que l'on remplace par une seule note, a été systématique dans presque toutes les éditions de plain-

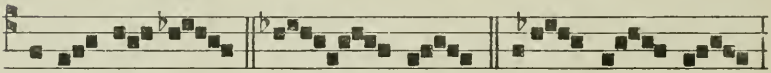
chant moderne. On ne s'est pas aperçu que ces notes avaient une valeur importante pour le rhythme ; qu'elles n'étaient pas un simple ornement, et même que souvent (comme dans l'ex. cité et le suivant) elles représentaient exactement 2 notes réelles, formant deux temps distincts. C'est ce que l'on peut constater encore dans l'ex. ci-dessous.





Rien de plus aisé que ce rhythme d'une mélodie douce et gracieuse. Voici la leçon d'une édition moderne :

fin du verset alleluiatique



Dans le 1er exemple tiré du neume de l'*Alleluia*, les divisions mêmes de la phrase sont supprimées ; c'est la confusion. Où trouver les temps forts et les temps faibles ? C'est comme si, dans les langues accentuées, les mots étant brouillés et confondus, on se trouvait dans l'impossibilité de découvrir les syllabes accentuées et les syllabes atones. En outre, comment retrouver un sens dans cette suite de syllabes confondues ensemble ?

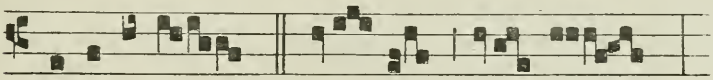
La seule division que l'on ait observée, est la dernière ; encore est-elle placée à contre-sens, puisqu'elle coupe la dernière note d'un neume pour la rattacher au commen-

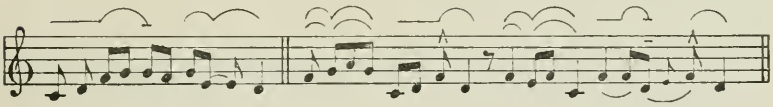
cement du suivant, dans l'autre membre de phrase. La suppression des notes doubles et triples achève de détruire les proportions rhythmiques, en ôtant 1 ou 2 temps à plusieurs membres de phrase, qui deviennent écourtés et boiteux.

On remarquera qu'à la fin du verset alleluiatique, la phrase du commencement est encore reproduite d'une manière différente.

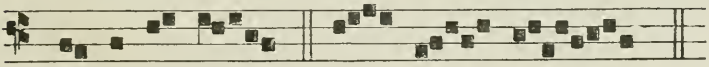
Nous reviendrons bientôt sur ce manque d'uniformité très significatif et très probant dans les reproductions d'un même texte original.

— Le lecteur connaît cette autre mélodie alleluiatique, si fréquemment usitée :





Voici comment cette mélodie est reproduite.

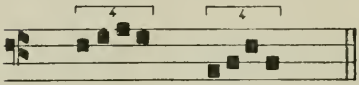


Voilà, avec l'addition d'une note au début, toutes les notes du texte original. On y constate :

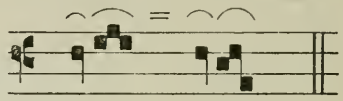
1° Que sur le mot : *Alleluia*, la double note, qui formait deux temps rhythmiques distincts, est remplacée par une seule note ; ce qui produit, si l'on chante selon la notation, une cadence rhythmique très brusquée ;

2° Que toutes les divisions se ressemblent, et que la

seconde, après la double barre, rattache malencontreusement la 1re note du neume suivant au neume précédent. Ceci produit une coupure nuisible au sens mélodique, mais, de plus, enlève toute proportion rhythmique entre les 2 groupes.

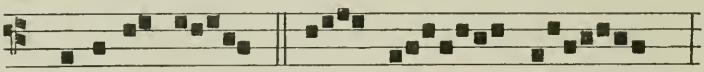


æquò æquis (Gui d'Ar.)



Il est enfin inutile d'insister sur le tour peu élégant que cette coupure donne à la mélodie, en lui faisant battre la cloche sur ce *fa* mis en l'air, et où la cadence reste accrochée. Dans la fin de cette neume alleluiatique, les notes se suivent confusément, sans division ni distinction, et la double note d'ornement y est remplacée par une simple note.

Voici la leçon non moins défectueuse d'une autre édition.



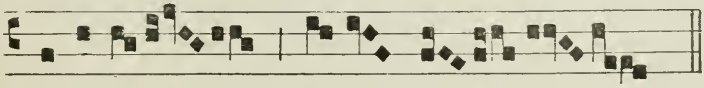
Al-le-lu - ia.

On y trouve des défauts identiques ou analogues à ceux que nous venons de constater.

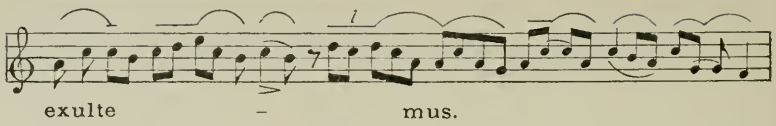
Je ne veux pas multiplier à l'infini les citations de ce genre ; mais, dès maintenant, ressort cette conclusion, qui ira se corroborant et deviendra de plus en plus évidente, à mesure que s'avancera cette étude : c'est que, *pour les auteurs des éditions modernes et pour tous ceux qui ont remanié le plain-chant, la phrase grégorienne n'était plus qu'une suite de notes dont ils avaient perdu le rhythme et, par suite, le sens mélodique.* Autrement ils n'eussent pas brouillé les mots et les membres de phrases, c'est-à-dire, les neumes et les cadences.

C'est ce qu'éclaire encore davantage ce fait déjà signalé, à savoir : *le défaut d'uniformité dans la manière de reproduire une même phrase.* Il ne s'agit pas là de ces variantes qui n'altèrent pas la substance de la phrase, telles qu'additions de notes, légers changements, etc. ; mais bien de ces modifications qui touchent à sa structure essentielle. Le musicien qui possède un air, le notera toujours de la même manière, puisqu'il veut simplement reproduire la même chose. En ce cas, on ne peut faire que des variantes de notation, différentes pour la forme, mais identiques quant à l'effet. Si les auteurs du plain-chant que je nomme *moderne*, par opposition au *texte primitif* tel que l'ont fait les compositeurs, si les auteurs de ce plain-chant moderne, dis-je, avaient saisi un air, un rhythme dans cette suite de notes, ils eussent noté cette mélodie d'après leur système de notation, sans doute, mais d'une manière uniforme, chaque fois qu'ils reproduisaient le même passage. On le constate pour le texte primitif dans chaque manuscrit. Au contraire, tout le monde peut voir avec étonnement que la même phrase est coupée ici d'une manière ; là, d'une autre; que tel passage forme tels neumes qu'on ne retrouve pas dans les autres endroits ; enfin, qu'en un lieu, le texte est tellement disposé, qu'on est porté à choisir pour temps forts des notes qui ailleurs semblent jouer le rôle de temps faibles. Ce sont, on le voit, des différences essentielles. Parfois, bien que rarement et dans certaines conditions, ces changements, pris isolément, pourraient ne constituer qu'une variante; mais répétés et réunis, comme ils le sont, ils bouleversent profondément la phrase.

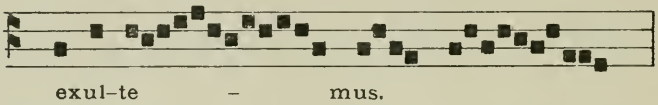
Voici quelques exemples. Prenons cette phrase bien connue et très usitée.



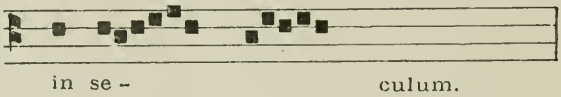
exul-te - mus.



Voici comment on trouve reproduite cette mélodie dans le plain-chant moderne :

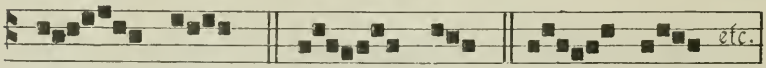


Nous ne voyons là qu'une division, et les syllabes sont avec elle le seul point de repère pour le rhythme. En dehors de là, il y a une enfilade de notes où l'on ne distingue rien, parce qu'il n'y a plus aucun signe pour indiquer les neumes et les divisions de la phrase. Je suppose que vous essayiez, d'après le souvenir du texte primitif, (encore faut-il l'avoir !), de mettre un peu d'ordre dans ce fouillis. Fort bien ; mais voilà qu'à la même page et dans le même morceau, vous retrouvez le même passage avec une coupure différente imposée par la notation.



On sent l'importance de cette cadence sur l'*ut* au lieu du *si*, au point de vue mélodique et aussi harmonique, quand le chant est accompagné. Inutile d'insister sur sa bizarrerie.

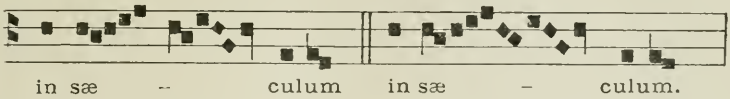
Puis nous trouvons ailleurs diverses coupures comme il suit :



Voilà une phrase avec des cadences bien diverses dans la même édition, et dont quelques-unes sont si mal placées, que

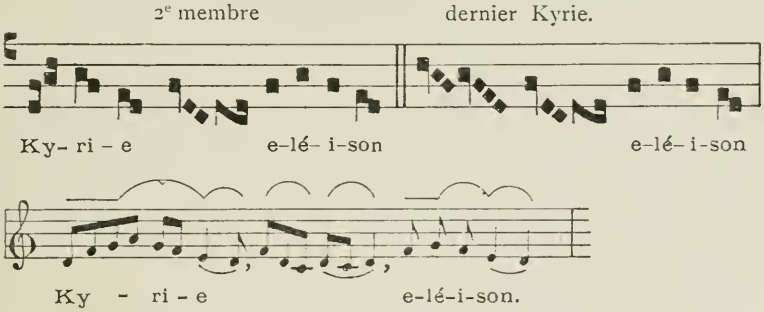
la mélodie s'arrête brusquement, comme dans un hoquet.

Le même désordre s'observe dans d'autres éditions :

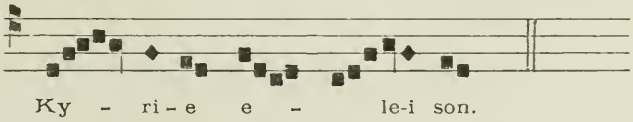


Ici, non seulement la cadence est totalement changée, mais les notes ont des valeurs différentes, autant qu'on en peut juger par la notation ; car nous aurons occasion de reparler de cette autre source de confusion.

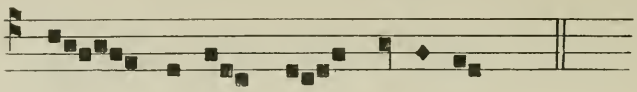
= Le *Kyrie de Beata V.* offre une mélodie bien jolie, où le second membre de phrase est ramené fort agréablement, à l'instar de certains vers dans les strophes poétiques.



Voici comment l'a transcrite le plain-chant moderne.



On y voit une division au beau milieu d'un neume. *(fa, ré, do, ré- do ré)*. Toute bizarre qu'elle soit, si cette division se reproduisait uniformément, on tâcherait d'en tirer quelque chose ; mais voici qu'on lit dans le *Christe.*



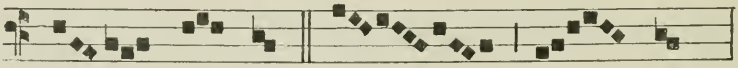
Chris - te e - lé- i- son.

Ne parlons plus de la confusion perpétuelle qui règne entre les neumes dans le reste de la phrase; j'étudie seulement cette division. Voilà le neume en question autrement partagé. De plus, cette division des paroles tend à être trop grande; car le sens mélodique ne place ici qu'une distinction de mots. On l'arrangerait encore, si déjà l'embarras du choix entre celle-ci et la précédente ne se faisait sentir; mais en voici d'autres. A la fin du *Kyrie*, la même mélodie est encore autrement reproduite.

e - le - i - son.

Sur : *eleison*, quelle plate leçon ! car la mélodie bat l'*ut* ou le *ré* (on ne sait lequel, puisqu'il n'y a rien qui guide) et semble avoir peine à s'élancer plus haut. On est tenté de crier « Allons! monte donc ! »

Ni meilleure, ni plus intelligible est la leçon d'une autre édition.

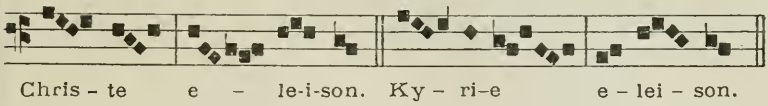


e - le-i- son e - lei - son.

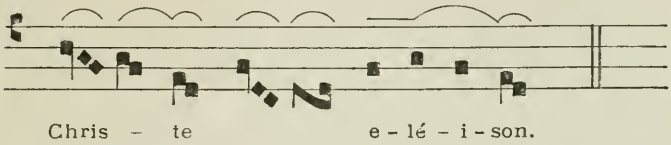
Même défaut d'uniformité, et au milieu de quel gâchis ! Et cette grossière faute qui indique une respiration avant de passer à une syllabe d'un mot : *E- leison !* Musique et paroles y font une coupe comme dans les « *faux né - cessiteux.* »

Il règne, du reste, dans toute cette pièce un désordre qui n'est pas certes un effet de l'art.

En voici encore un échantillon.



Quand on se reporte à cette phrase claire et uniforme du texte original :

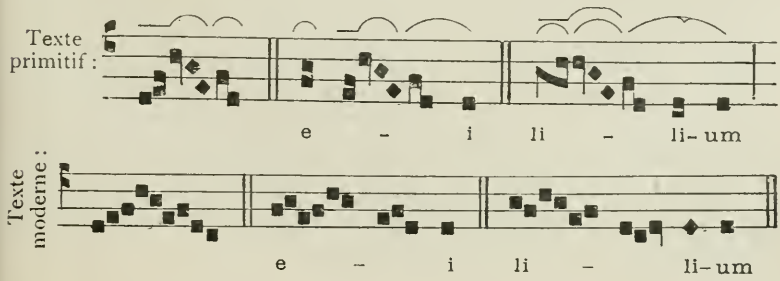


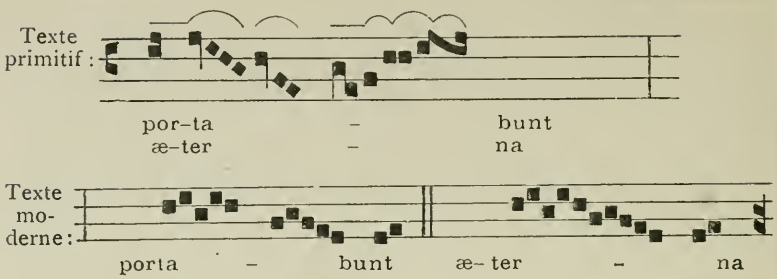
on se demande comment une phrase si simple a pu s'embrouiller à tel point ; et ce serait un fait inexplicable, sans la pensée que les auteurs n'ont vu dans le texte primitif qu'une suite de notes, dont le sens mélodique était perdu pour eux.

Voici encore sur ce point quelques exemples que le lecteur commentera de lui-même. En y relevant le bouleversement du texte primitif, il y constatera aussi le désaccord du plain-chant actuel, même dans une seule édition.

Ceci est un passage précédé de quelques variantes, mais toujours uniformément subsistant dans l'original.

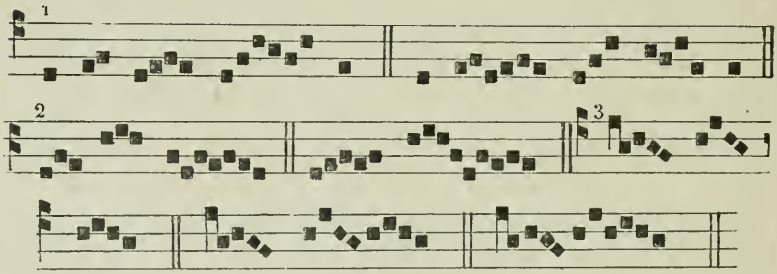
Le chant actuel l'a coupé de diverses manières en y détruisant la mélodie.





On voit, à la fois, et ces enchevêtrements de neumes, et cette unique division tombant sur des notes d'élan, sur des *arsis*, où elles arrêtent la mélodie.

Voici d'autres exemples, en regard desquels je ne mets pas le texte primitif, parce que ces reproductions du chant moderne ont subi des abréviations. Cette modification va faire l'objet de l'article suivant. Nous prions le lecteur de constater seulement la dissemblance qu'ont entre elles ces reproductions modernes d'un même passage.



Le lecteur peut parcourir les éditions modernes et compléter cette revue. Je le répète encore : le changement d'une note ou même de quelques-unes, la substitution d'un passage à un autre, constituent une variante ; mais le changement des cadences et de la division des membres de phrases, la confusion des mots, voilà ce qui donne plus qu'une variante ; c'est l'altération essentielle de la phrase mélodique.

Jusqu'ici je n'ai pu citer que des fragments de phrases. C'est que le texte primitif ayant été fort peu intégralement conservé, il n'est guère possible de donner des exemples plus longs.

En effet, dans les chants neumés, c'est à chaque page et à chaque ligne qu'on trouve des abréviations.

Nous y verrons une autre source de désordres et de confusion bien plus grands.

§ II. *Des Abréviations.*

= En parlant des abréviations du plain-chant, c'est *mutilation*, *dévastation* qu'il faut dire.

Telle est la pensée de cet article ; il vise à montrer clairement combien le texte original a été défiguré par les prétendues abréviations, et combien le texte du plain-chant actuel (il est surtout question des pièces neumées) est un fouillis inextricable de notes.

On a dit que ce travail d'abréviation avait été prescrit par l'Église. Bien qu'il y ait eu discussion sur ce point pour connaître si, et dans quelle mesure l'Église avait ordonné cette abréviation, je le concède.

Admettons que l'Église ait désiré et commandé ce travail. Je dis qu'elle a bien fait. Cela prouve que le plain-chant, en pleine décadence à cette époque, ennuyait déjà, et que l'exécution lourde et informe de ces neumes paraissait alors, comme aujourd'hui, un pur allongement de l'office. S'il se fût conservé dans ses traditions premières, le chant fût resté une mélodie charmante, dont l'exécution, loin d'allonger les offices, demande généralement moins de temps que celle du plain-chant actuel. Ceci est un fait d'expérience. L'Église désira donc abréger ces longueurs insipides ; elle eût pu tout supprimer. Ce travail d'abréviation, qui eût dû se compléter d'un travail de correction, fut mavais à cause des lumières insuffisantes qu'on avait

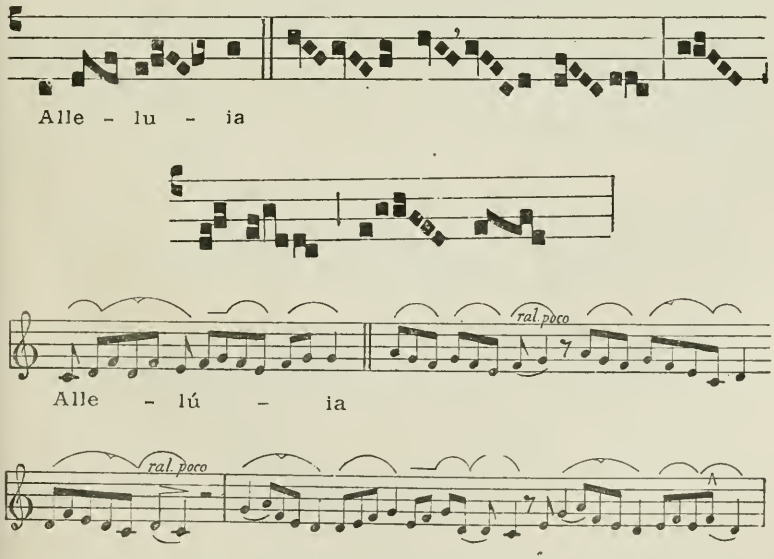
à cette époque. On l'accepta, faute de mieux ; mais rêver pour ces travailleurs une assistance d'en haut et une science infuse ; en faire des *Beseleels* et des *Ooliabs*, c'est supposer une chose insoutenable en principe, et qui, de plus, viendrait se heurter contre l'évidence brutale d'un fait. L'examen de ces abréviations va nous le montrer.

Quand on parle d'abréger une œuvre, une tragédie, un texte de maître, tout le monde convient que ce n'est pas chose facile. Demandez à quelqu'un d'abréger *Athalie*, ou seulement la prophétie de Joad, un texte de Bossuet, une symphonie de Mozart ou un chœur de Bach ; votre interlocuteur esquissera une grimace exprimant l'étonnement, la répugnance et la difficulté. Si l'on a dit : « *Traductor, traditor* », à combien plus forte raison de l'abréviateur ! Que d'œuvres ne peuvent s'abréger !

On se rappelle en cette matière la réponse de Mozart à l'empereur d'Autriche, disant après l'audition d'un opéra : « Bien ! mais il y a trop de notes : » — « Sire, repartit Mozart, il y en a autant qu'il en faut. » Il serait facile d'appliquer cette réponse à maintes compositions grégoriennes, et de montrer qu'elles ne sont pas susceptibles d'être abrégées. Cependant, si l'on veut absolument faire subir à une œuvre littéraire ou musicale un travail d'abréviation, tout le monde est d'accord que, sous peine de gâter l'œuvre, il faut beaucoup de science et de tact, et de plus une connaissance approfondie de l'œuvre qu'il s'agit de modifier. Mettez un musicien médiocre, hissé jusqu'au solfège, en face d'un air de Bach ou d'une de ses grandes fugues, et dites-lui d'abréger cette musique qu'il ne peut comprendre ; ou bien commandez à un maître d'école, dont l'horizon littéraire ne va pas au delà de l'accord des participes et de la plate correction, d'abréger une oraison funèbre de Bossuet ; ils feront un ouvrage d'ours dans un magasin de porcelaines. Pire encore fut la condition des abréviateurs du plain-chant. Tous, même les plus musiciens, se trouvaient à une époque où la tradition

du rhythme était déjà perdue. La modalité et la tonalité de ce chant subsistaient encore, quoique peut-être déjà affaiblies par la musique moderne, surtout au XVIIe siècle; mais le plain-chant n'était plus, dans sa partie neumée, qu'une phrase dont le sens mélodique avait sombré avec le rhythme. Dès lors que pouvait être leur travail d'abréviation ? des coupures tombant ici et là, sans ordre, selon le goût ou le caprice d'un chacun ; et, comme conséquence, le bouleversement, la mutilation complète et achevée de la phrase primitive dont il ne subsista plus que des ruines. Ils n'avaient plus le sens mélodique du texte qu'ils devaient remanier, et la conséquence de ces remaniements est qu'il est impossible de l'y rétablir. Force est donc de laisser de côté ce texte trop profondément altéré, où le rhythme fait complètement défaut.

= Prenons au hasard une pièce quelconque :



Voici ce même texte dans le plain-chant actuel :

Al-le - lu - ia

Voyez d'abord, sur le mot : *Alleluia*, cette coupure si étrange, qui arrête subitement le sens mélodique (au *sol* de la syllabe *lu*). Avec un peu de connaissance du rhythme, les éditeurs auraient pu la renvoyer jusqu'au *mi* suivant. Il n'y avait qu'à copier l'original où se trouve, au moins là, une fin de neume.

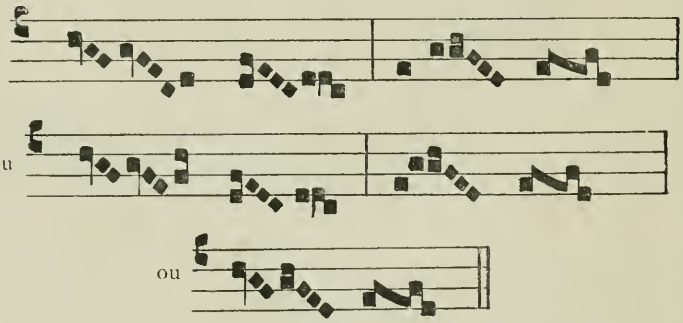
Arrivons à la neume de l'*Alleluia*.

Cinquante notes ! Quel beau champ d'abréviations !

Si le lecteur a chanté 2 ou 3 fois cette phrase, il en possédera le sens et pourra l'analyser dans ses diverses parties. C'est une phrase bien développée, en 3 membres marqués par les barres ou les soupirs.

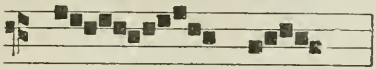
Dans le 1er, il y a trois petits membres de phrases, et deux dans les autres. Au point de vue du sens, ils s'appellent et s'enchaînent. On les nomme *antécédents* et *conséquents*.

S'il fallait abréger cette mélodie, je proposerais ce qui suit :

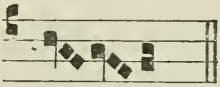


Cette dernière abréviation n'est plus, à vrai dire, qu'un squelette ; encore offre-t-elle un sens dans sa sécheresse

plus ou moins correcte (1). Lisez maintenant le texte abrégé dans le plain-chant moderne.



Vous avez une division qui forme 2 groupes ; le 1er est un pêle-mêle de 10 notes où rien n'indique un rhythme.

Si nous le comparons au texte primitif, nous y retrouvons  dont les notes sont toutes unies confusément, sans distinction de neumes ; puis le neume dont la 1re note est supprimée, sans doute pour cette belle raison qu'elle n'était que la répétition de la précédente ; comme si en musique il n'y avait pas 2 fois de suite la même note. Mais on a coupé ce neume avant sa dernière note que l'on a renvoyée au groupe suivant. Ce groupe est la conclusion de la phrase ; moins long de moitié que le précédent, il donne un sentiment de finale écourtée très remarquable.

Pas meilleure n'est cette autre leçon :

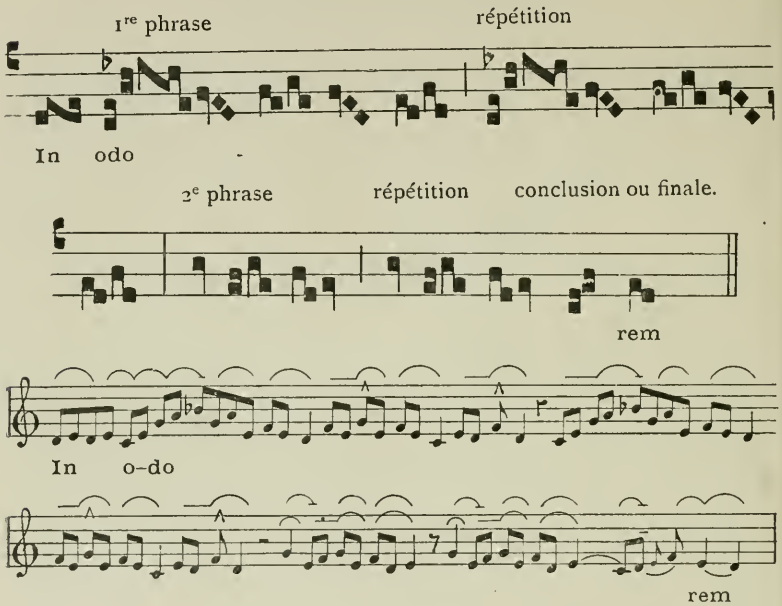
Que discerner dans cette enfilade de 16 notes ?

Il y a bien des ■ et des ♦ ; mais nous verrons que ces signes ne font qu'ajouter à la confusion par leur valeur mal définie et employée contradictoirement. Et ensuite ? Que débrouiller là-dedans ? Aussi est-il impossible d'y reconnaître l'ombre d'une mélodie.

1. Dans ces abréviations les membres de phrase ne s'enchaînent pas d'une façon coulante, comme ceux du texte primitif ; c'est un grand défaut.

Dans le même *Alleluia*, il y a une belle phrase vocalisée sur les mots : *In odorem*. Soixante notes !

Voilà une belle moisson de notes à faire !

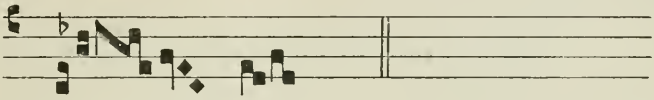


On peut analyser facilement les 2 motifs qui composent cette belle phrase. Chacun d'eux a une répétition d'un de ses membres : c'est une sorte d'écho d'un bon effet, quand il est bien exécuté. Celui qui ne verrait là que soixante et quelques notes, ne ferait pas assurément preuve d'une grande connaissance de cette mélodie si claire. On a voulu abréger : soit ! On pouvait songer tout d'abord à supprimer les répétitions. Ce n'est pas qu'en principe, je croie les répétitions oiseuses. Tout musicien sait combien on dévasterait d'œuvres musicales, si on en supprimait les diverses répétitions de membres de phrases qui, sous des

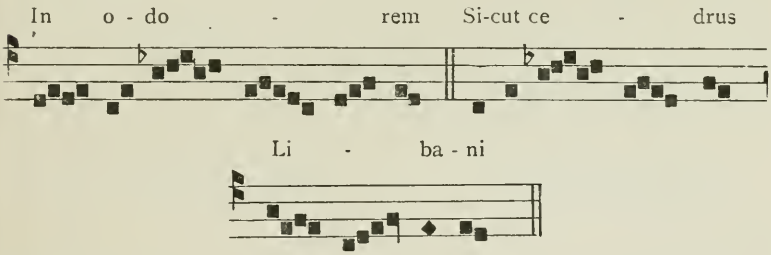
*. J'ai adopté dans la coupure des phrases une variante qui, bien que différente de celle du *Liber Gradualis*, est admise par D. Pothier. Il y a dans le

formes diverses, y sont mises par le compositeur. Mais puisqu'elles n'intéressent pas la substance même de la phrase, on peut en concéder ici la suppression à ceux qui chérissent le stricte énoncé de l'idée et la sèche correction.

On pourrait encore supprimer un des deux motifs et ne garder que le premier. En allant plus loin, on aurait à enlever un membre de phrase incidente pour écrire.



C'est le genre squelette ; cependant on trouve encore un sens à cette suite de notes. Mais que peut-on démêler dans les leçons suivantes ?



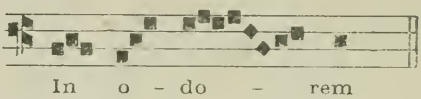
Les neumes sont coupés au milieu ; les notes des uns sont reliées à d'autres groupes; les cadences sont détruites et remplacées par d'autres à effet grotesque ; car elles se distinguent par l'absence de proportion des membres, et par l'insignifiance mélodique qui en résulte. On chercherait vainement un air quelconque, tant soit peu correct, dans cette leçon.

Les abréviateurs eux-mêmes l'y ont si peu vu, que pour

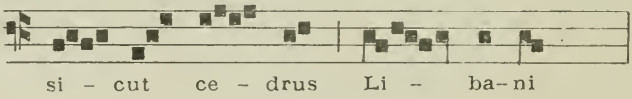
Liber Grad. quelques passages (assez peu nombreux du reste) qui semblent devoir être ponctués autrement qu'ils n'ont été écrits. C'est un résultat de cet enchaînement parfait des phrases signalé plus haut, et qui prête flanc à des variantes, les unes comme les autres, du reste, très acceptables.

les abréviations, comme pour les transcriptions, nous pouvons constater le même désaccord, le même défaut d'uniformité. C'est ce qu'on peut remarquer sur les mots : *Sicut cedrus Libani*, de l'exemple précédent, alors que, dans le texte original, la même mélodie s'y trouve exactement reproduite.

Quant à la leçon suivante, elle a sur celle qui précède le mérite d'être moins longtemps ennuyeuse, parce qu'elle est plus courte.



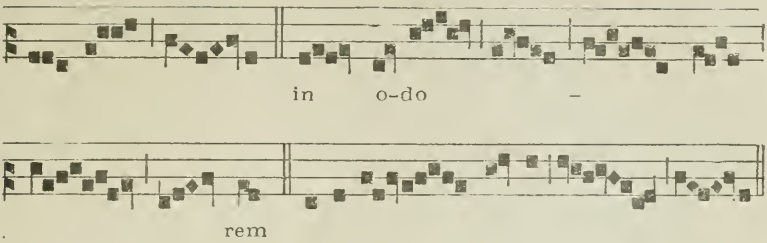
C'est le comble de l'insignifiance. Inutile de relever l'étrange finale sur le *mi*, au point de vue modal (ce morceau est du 2e), ni l'incohérence des notes amassées sur la syllabe *do*. Contentons-nous de remarquer le défaut d'uniformité qui règne entre ce texte et l'abréviation ci-après de la même leçon originale.



Ces notes, qui battent la cloche sur le *sol*, sont suivies d'une cadence sur *drus*, fort singulière. Elle est composée de la 1re note du neume ; *fa mi ré*, dont le reste est rejeté à un autre membre de phrase.

C'est un exercice de solfège d'intervalles, et non une mélodie.

Voici encore un autre texte du même morceau donné par l'édition de Reims et Cambrai.



Par cet exemple on peut constater que cette édition, ainsi que je l'ai déjà fait observer dans la préface :

1° Ne reproduit pas toujours intégralement le texte des manuscrits ;

2° Qu'elle ne reproduit pas souvent les neumes et les cadences du texte original ;

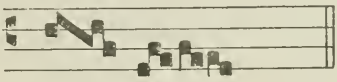
3° Qu'elle ajoute, par ses brèves et ses longues, des valeurs de durée qui n'y sont point.

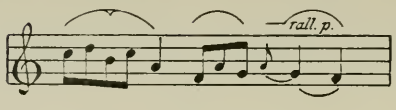
La conséquence est que l'on ne doit accepter qu'avec de grandes réserves la réputation qu'on lui a faite de reproduire les anciens manuscrits ; et qu'on ne doit, pour l'étude du plain-chant, s'en servir qu'avec la plus grande circonspection.

Dans ce travail d'abréviation, il semble qu'on ait pris plaisir à retrancher des notes dans le seul but d'en retrancher. C'est ainsi qu'en une foule d'endroits, on a supprimé seulement une, deux ou trois notes. Ces retranchements, si peu importants pour la longueur de la pièce et la durée de son exécution, ont bien inutilement bouleversé le texte primitif.

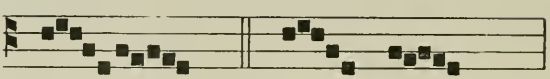
En voici quelques exemples :

Prenez cette finale si gracieuse et si usitée dans les graduels de 5e.

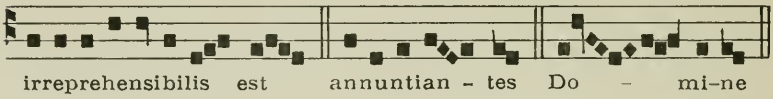




Voici la leçon de chant moderne :



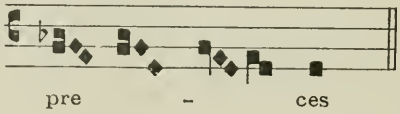
C'est déranger une mélodie à plaisir. Ailleurs, nulle division ; mais le dessin primitif souvent y est remplacé par une série de notes quelconque servant de finale, sans même qu'on puisse trouver quelque uniformité entre les différentes abréviations de cette même phrase. Comparez :



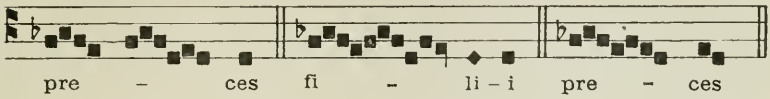
De pareils arrangements, ou dérangements, sont de la haute fantaisie ; ce n'est plus une abréviation, mais une composition nouvelle, si toutefois on peut donner ce nom à cette suite de notes, qui n'a plus aucun sens mélodique ni aucune division rhythmique rationnelle !

Passons sur les retranchements opérés en grand, comme on en voit, si l'on compare, par exemple, le verset *Deus cui adstat* (Grad. de la Dédicace) du *Liber Gradualis* avec une édition moderne ; mais à chaque pas vous trouvez de ces abréviations inexplicables d'une ou deux notes, qui achèvent de tout brouiller.

Ainsi dans ce même Graduel, sur le mot *preces* nous lirons dans le texte primitif.

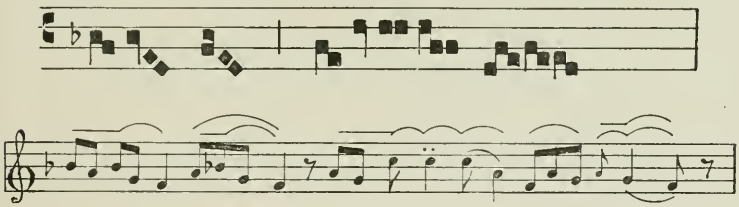


Or voici le même passage reproduit et remanié de trois manières différentes dans la même édition.

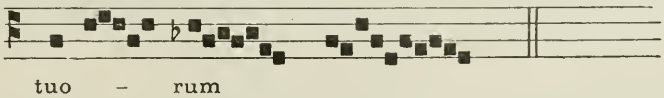


Le 1er exemple pourrait s'arranger avec une meilleure notation, et en opérant un groupement qui n'est pas indiqué. Mais l'exemple 3 contredira cet arrangement ; il déroutera le chantre et sera d'un effet très hasardé. Quant à l'exemple 2, c'est un fouillis. Pourquoi cette discordance sur un même texte, puisqu'il n'y a qu'un sens mélodique ? C'est qu'on n'y voyait pas de sens mélodique.

= Voyez encore la délicieuse finale de ces Graduels.



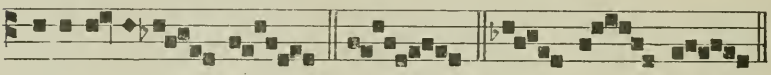
Perfection du rhythme, onction de la mélodie, tout est réuni dans cette finale si usitée. Après les 2 premiers neumes, qui forment un membre de phrase, vient un autre neume, qui forme une espèce d'écho. Puis la phrase monte ; et sur la note *ut*, il y a des répétitions nécessaires pour parfaire les proportions du rhythme entre ce membre de phrase et le suivant : 8 temps de chaque côté. Voilà ce que donne le plain-chant remanié :



Une seule distinction ou division est conservée ; toutes les notes sont ensuite enfilées comme des perles à la dou-

zaine. Puis c'est toujours la confusion ajoutée à la confusion par le défaut d'uniformité dans les remaniements.

Pourquoi la même phrase se représente-t-elle si diversement remaniée, sans que l'on puisse deviner les raisons de ces différences ? Si ce n'est qu'on a brassé et taillé, selon le caprice du moment, un texte que l'on ne comprenait plus. Exemples :

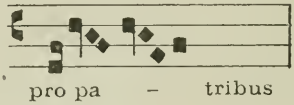


Est-elle assez monotone cette dernière finale battant le *sol ?*

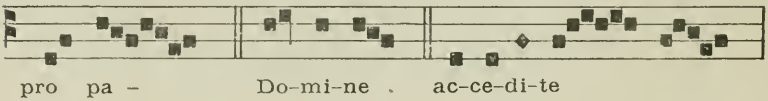
Cette absence d'uniformité empêche d'arranger quelque chose dans les cas trop rares où c'est possible.

Je le répète, ce ne sont pas là des exemples isolés, soigneusement choisis ; mais des exemples pris entre dix mille, qu'on trouve à chaque ligne et plusieurs fois par ligne dans les pièces neumées ; *Graduels*, *Alleluia*, *Offertoires*, *Communions*, *Répons* et même *Introïts.*

C'est pour le montrer, que je ne crains pas de multiplier les exemples, au risque de fatiguer le lecteur. J'espère cependant que cette étude, qu'il n'a jamais eu peut-être la pensée ou le loisir de faire, l'intéressera par la nouveauté et les déductions qui en ressortent.

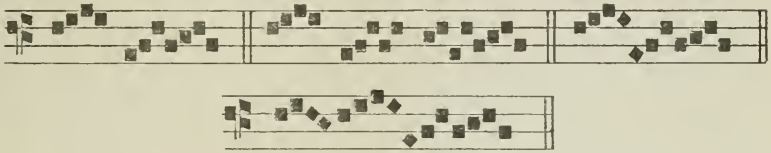
Pourquoi encore ce passage 

devient-il successivement dans la même édition.



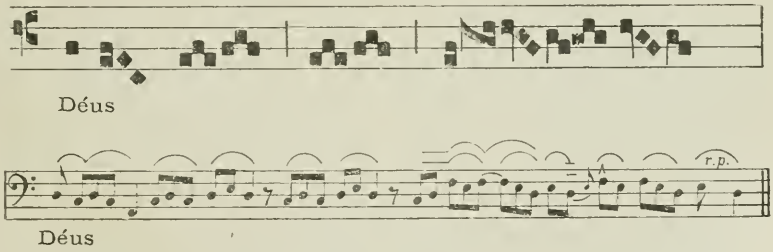
Notez que, dans ce dernier exemple, ce texte primitif est *allongé* de 3 notes, ce qui arrive assez souvent aux *abréviateurs.*

J'ai eu déjà l'occasion de citer la mélodie primitive de cet *Alleluia* du 2e mode (102). Cherchez-la dans les travestissements du plain-chant moderne. Je ne cite que la neume de cet *Alleluia*.

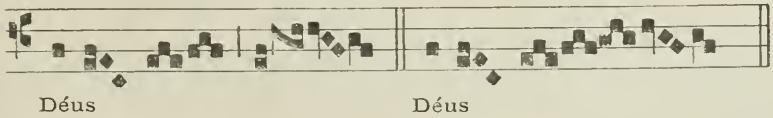


Ajoutons : etc. ; car il y en a d'autres dont je fais grâce au lecteur, qui peut étudier sur ces exemples ce que sont devenus les neumes et les divisions mélodiques du texte primitif.

Je citerai encore la phrase d'introduction des beaux Traits du 2e mode. Elle se représente avec un début identique, mais la finale en est variée et plus ou moins développée. Voici la mélodie du Dimanche des Rameaux.

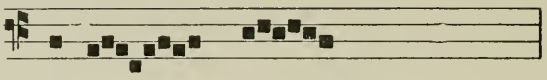


Qu'il était facile d'abréger cette mélodie comme il suit :



La phrase est moins développée ; sa période a moins d'ampleur ; la répétition, qui ajoute tant de charme, est supprimée ; mais enfin il reste encore un sens mélodique.

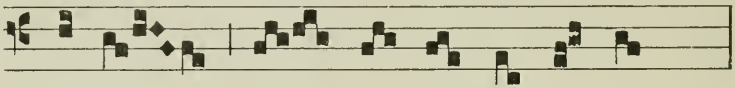
Que reste-t-il dans la leçon moderne ?

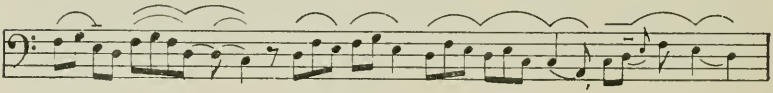


Déus

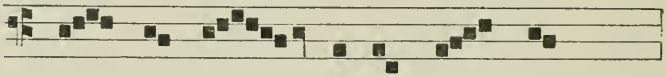
Vous voyez les neumes : *ut ré ut, ré mi ré* brouillés ensemble. La 1re note du second est jointe au dernier, et il y a une cadence plantée là. Puis d'un bout à l'autre, la voix rebat : *ut ré ut ré ut ré, mi fa mi fa mi ;* comme si l'on s'étudiait à solfier des intervalles !

Dans le bel Offertoire de la Messe des Morts, on entend toujours avec plaisir les neumes vocalisés qui sont placés sur : *et semini.* Il y a là l'expression douce et vraie de l'espérance, qui naît dans l'âme au souvenir des promesses divines.



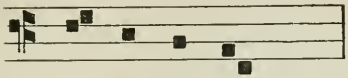


Voici comment on a manipulé cette phrase :



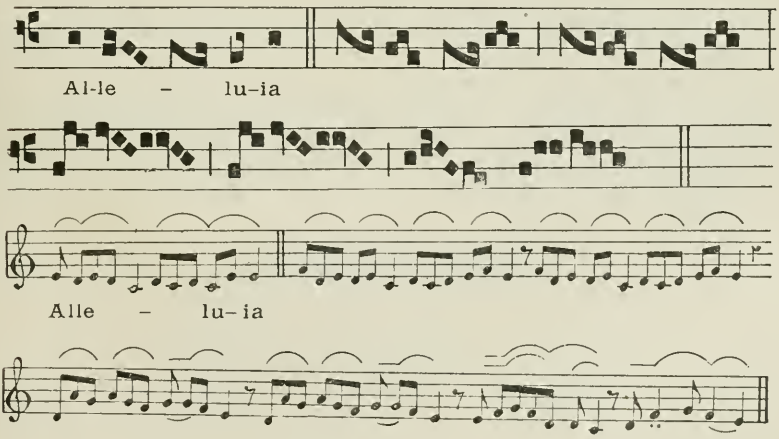
On a allongé le commencement, et puis on a enfilé au hasard quelques-unes des notes des neumes suivants. On retombe ensuite tant bien que mal sur ses pieds à la dernière note.

Vraiment c'est à donner des prédilections pour ce texte d'une autre édition :



C'est insignifiant, point facile à solfier, peu agréable au moins comme marche mélodique, mais ce n'est pas long ; c'est déjà quelque chose quand il s'agit d'ennui.

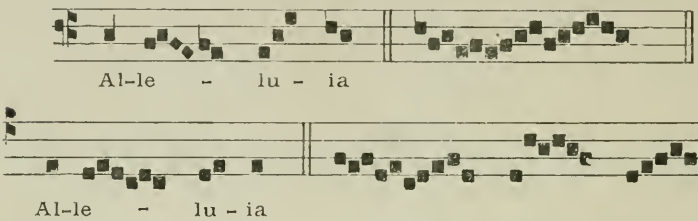
Le caractère de ce travail d'abréviation ressort avec évidence de l'examen que nous venons de faire. Quand on dit abréviation, on suppose un fond primitif subsistant radicalement, une idée première conservée dans ses parties essentielles et formulée d'une façon intelligible. Ici rien de semblable, c'est une mutilation arbitraire de la phrase première;des coupures et des sutures faites au hasard, sans qu'on ait pris la peine de conserver un sens quelconque. Si encore on avait *substitué* une mélodie à une autre mélodie. Ce serait un nouveau plain-chant, une nouvelle composition. Voyez, par exemple, cet *Alleluia :*



Qui ne comprend, au premier coup d'œil, que retrancher les répétitions de cette phrase, c'est lui ôter son caractère, qui est d'être une mélodie à écho. Dans une séance où

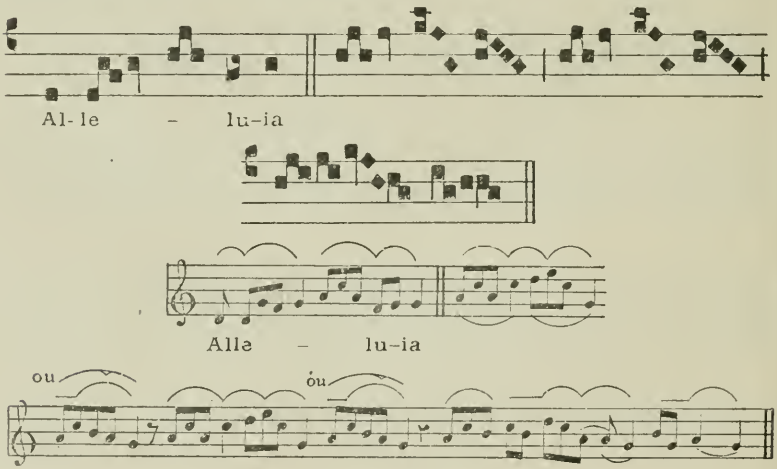
j'eus l'occasion de faire entendre cette jolie mélodie, elle fut comprise de suite par des musiciens qui n'avaient aucune idée du chant grégorien, et on la bissa. Eh ! bien qu'est devenu ce petit bijoux mélodique dans le plain-chant moderne ?

En voici 2 exemples :

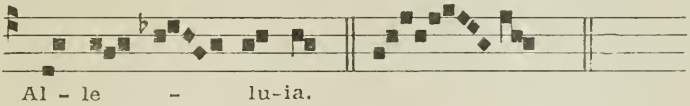


Ce qu'on peut dire de plus indulgent, c'est que c'est au-dessous de la critique, et qu'il faut plaindre ceux qui, à raison des temps où ils ont vécu, ont dû faire un pareil travail dans des conditions qui ne leur permettaient guère d'arriver à de meilleurs résultats.

Voyons encore un autre *Alleluia* dont le lecteur appréciera la charmante mélodie.

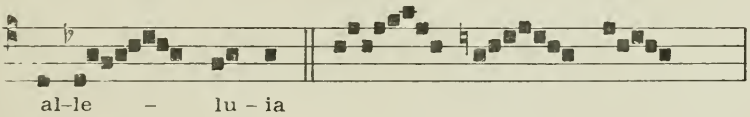


Le plain-chant moderne y a substitué :

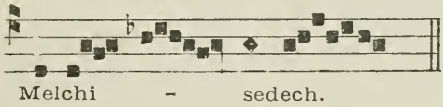


Cette vocalise (je n'ose dire cette mélodie) sur le mot *Alleluia*, est-elle assez lourde et assez gauche ? Quant au reste, à la neume, on n'y voit rien, puisqu'il n'y a rien ; sinon qu'une finale très drôle à force d'être écourtée de rhythme et insignifiante de mélodie, surtout comme cadence.

Pas meilleur n'est le remaniement suivant.



C'est un peu plus long, mais tout aussi ennuyeux; aussi l'éditeur s'est-il empressé à la fin du verset de ne pas ramener le neume, comme c'est l'usage parmi les compositeurs du chant grégorien ; mais il arrange tant bien que mal : *Melchisedech* sur : *Alleluia*, et y boute sa finale : *la ut la si la sol*, dont la banalité ne laisse rien à désirer.



Et voilà le lecteur charitablement dispensé d'ouïr la vocalise de 15 notes.

Nous pourrions continuer cet examen, mais je crains de lasser l'attention. Qu'on me permette de signaler seulement quelques passages, dont on pourra comparer le texte original avec celui des éditeurs modernes.

Voyez :

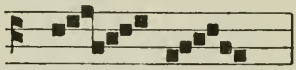
Au Graduel : *Constitues* (Fête de saint Pierre et de saint Paul) la mélodie du mot : *principes.*

La finale du verset Alleluiatique : *Dies sanctificatus,* (Messe du jour de Noël), sur les mots : *super terram ;* et tous les autres *Alleluias* adaptés à cette mélodie.

La communion : *Vox in Rama* (Fête des saints Innocents), surtout à partir du : *Qui non sunt.*

L'offertoire : *Ave Maria* (4e Dim. de l'Avent) particulièrement aux mots : *Dominus, mulieribus, gratia plena,* etc., etc., etc.

On serait infini, si on voulait relever à la charge du plain-chant moderne toutes les incorrections, les bizarreries, les platitudes, les fautes énormes que certainement ses auteurs n'ont pas eu l'intention d'y mettre, mais qui y sont cependant visibles à tout le monde. Ici c'est une sorte de dessin que l'on a voulu faire pour les yeux avec un amas de notes quelconques, mais dont le résultat pour l'oreille fait sourire.



Ailleurs, la mélodie commence là où elle finissait précédemment. Mais nous aurons occasion encore de relever ces choses dans la suite de ce chapitre. Je terminerai cet article par quelques réflexions.

Il serait puéril et injuste de décrier les auteurs du plain-chant remanié. Je l'ai dit et je le répète, la faute en est à leur époque et aux conditions où ils ont dû travailler. Musiciens instruits, pour la plupart, et hommes zélés, ils ont d'abord subi l'influence d'une époque de mauvais goût, comme Fénelon a subi celle de son siècle, quand il compare un mauvais sermon à une cathédrale gothique. *(Lettre à l'Académie.)* Puis ils ont eu à travailler à l'aveugle sur un texte dont la notation était défectueuse, et dont la tra-

dition d'exécution était perdue. Ils ne le comprenaient plus et ne pouvaient guère le comprendre. Nous eussions fait comme eux,et eux jugeraient comme nous maintenant. Car s'il ne faut pas décrier les personnes, il est inutile de s'obstiner à fermer respectueusement les yeux sur les vices rédhibitoires de ces travaux et leurs pitoyables résultats. Vouloir faire autrement c'est se heurter à l'évidence d'un fait que nous voyons maintenant en pleine lumière.

Il nous reste à étudier encore la part que des remaniements systématiques ont apportée à l'œuvre de destruction de la phrase grégorienne.

§ III. *Remaniements systématiques.*

= Par remaniements systématiques, j'entends ceux que l'on a faits d'après une théorie conçue d'avance et constamment appliquée. Telles sont les modifications opérées pour réduire à une seule note les groupes qui portaient sur des syllabes dites pénultièmes brèves, et pour rattacher les autres notes à la syllabe précédente. On a beaucoup écrit contre ces pénultièmes brèves chargées de notes ! Deux, trois, dix notes sur la seconde syllabe de *Domine*, de *Gloria ! !*

Cela a paru trop fort à nos oreilles. Je ne relèverai pas que certaines éditions modernes ont conservé cette disposition. Je ne répéterai pas ce qui a été dit déjà: qu'il s'agit ici d'accent tonique et non de quantité (1) ; (autrement la première syllabe de *Dominus*, étant aussi brève que la seconde, n'a pas plus de titre à garder plusieurs notes que celle-ci) ; que l'accent tonique est une chose toute différente de la quantité, celle-ci visant la durée des sons, celui-là l'acuité ou leur force. Par suite, ce qui importe, c'est que l'accent tonique soit conservé à sa place et que les syllabes atones restent telles. Mais avant tout je veux faire

1. La quantité est une chose conventionnelle, qui n'a place que dans la poésie. L'accent est une loi fondamentale du langage et régit même la prose.

observer ici, que tous ceux qui ont réclamé une réforme ne se sont pas rendu compte exactement de ce qu'il fallait réformer, ni des conditions de cette réforme.

Je tiens à dire d'abord, qu'il serait absurde de mettre au compte de l'ignorance et de la décadence du latin au moyen âge l'apparition de plusieurs notes sur ces pénultièmes dites brèves. Il serait temps d'en finir avec ces niaiseries historiques, par lesquelles il conste qu'avant 89 il ne faisait pas de soleil en France, et qu'avant la Renaissance on ne savait ni latin ni grec. J'avoue que plusieurs fois j'ai eu honte, pour nous autres ecclésiastiques, d'entendre des professeurs de l'Université dégonfler un peu les ballons de la Renaissance ; apprécier sévèrement le creux de ses rhéteurs et relever ce que les Pères de l'Église, saint Augustin (1), saint Léon, saint Ambroise, avaient gardé de la vraie latinité (nonobstant les défauts de l'époque), surtout au point de vue de la diction rhythmique. Je n'ai pas ici à développer cette thèse ; mais si l'on doit imputer à l'ignorance cette pratique, comment se fait-il que ces ignorants aient dans les chants syllabiques pris un soin extrême des pénultièmes, tandis que dans les chants neumés ils les chargent parfois de plusieurs notes ? Même alors cependant (et c'est ce qu'on n'a jamais remarqué), cette disposition n'a point le caractère du caprice et de la maladresse. En y regardant de près, on remarque que cette disposition suit des lois constantes et précises dont les résultats sont :

1° d'assurer une exécution normale à la syllabe accentuée et de la mettre en évidence;

2° de donner à la pénultième, dite brève, une exécution bien moins choquante que celle qu'on imagine habituellement.

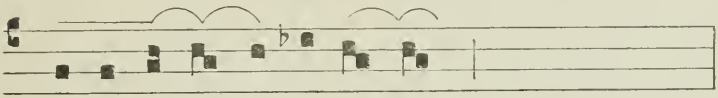
En essayant cette étude sommaire avec quelques exemples pris au hasard, nous verrons d'une part que

1. Entre autres dans son traité de musique.

c'est avec un sentiment parfait de rhythme qu'ont procédé les compositeurs du chant grégorien, sans s'inquiéter des théories de cabinet qui n'existaient pas alors ; mais d'autre part, que l'application de ces théories a produit des remaniements absolument inacceptables. En admettant en effet que l'on voulût remanier les passages en question, pour faire une concession à des préjugés et à des habitudes dont on s'exagère la force et la nécessité, il reste que le *travail est à refaire ;* parce que celui que nous offrent les éditions modernes n'est pas une modification, mais un bouleversement ajouté à ceux que nous avons précédemment étudiés. Pour observer les prétendues lois d'une quantité qui n'avait que faire ici, on a détruit les lois du rhythme essentielles à la mélodie.

Dans le chapitre sur la théorie du rhythme (94) nous avons déjà vu un remarquable exemple sur les paroles : *et adorate Dominum.*

En voici un autre :



Con-gre-ga-vit nos in u-num.

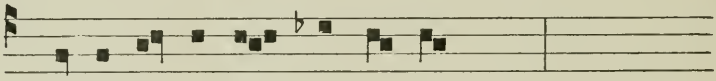
C'est une mélodie d'un rhythme très net et très facile. Or la 1re phrase de cette *Ant.* comprend les mots suivants :

U-bi cha-ri-tas et a-mor, De-us i-bi est.

Le rhythme binaire conduisait naturellement à placer 2 notes sur le syllabe : *ré*, et il n'y a pas lieu de s'en scandaliser. D'une part, en effet, l'accent est maintenu sur la syllabe : *cha ;* de l'autre, il n'est pas mis et il ne doit pas être mis sur la pénultième. Nous avons observé déjà que

ces pénultièmes brèves, quand elles n'ont pas plus de 2 notes, ne comportent pas une division rhythmique, mais seulement une subdivision ; c'est-à-dire qu'elles dépendent de l'*arsis* précédente, et ne sont pas attaquées avec la même force que les syllabes à *arsis*.

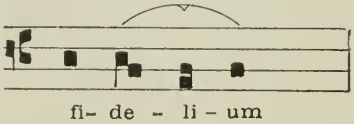
Mais ce qu'il importe de faire ressortir, c'est ce que les compositeurs n'ont pas placé des groupes sur ces notes pour contenter leur fantaisie, ou par ignorance. Ce sont les lois, les nécessités du rhythme qui les ont conduits à cela. On voudra bien admettre qu'en matière de musique le rhythme a son importance, puisqu'il en est la forme. Par conséquent, il a des droits. Si le rhythme poétique autorise des licences grammaticales, philologiques, prosodiques, pourquoi le rhythme mélodique n'autoriserait-il pas cette licence, supposé qu'il y en eût une ? Mais ne pourrait-on pas concilier les deux choses ? — Pas si aisément. — Voyez un peu ce que les réformateurs ont fait de cette phrase à rhythme si simple, en voulant la réformer selon leur théorie des pénultièmes brèves.



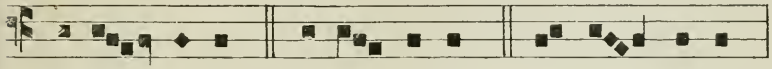
Adieu le rhythme et son dessin binaire ; et, si vous suivez fidèlement la notation, en observant sur le premier *la* un prolongement même très minime indiqué par cette note à queue, c'est une impossibilité complète de retrouver le rhythme.

Or ce que vous voyez ici, c'est ce qui a été fait partout ; partout on a détruit le rhythme.

Voyez cette finale de l'*Alleluia* de la Pentecôte :



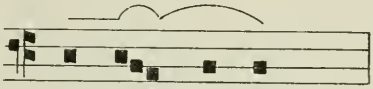
Rien de plus aisé ; mais pour corriger ces 2 notes sur la pénultième brève, on a tout dérangé et fait un passage embarrassé, chacun à sa manière. C'est la preuve que cette correction n'était pas facile et que l'on ne savait trop que faire. Voici les leçons de 3 éditions :



fi-de - li-um fi-de - li-um fi - de - li-um.

Tous ces exemples donnent des finales mal proportionnées. La moins mauvaise serait la seconde.

En la rhythmant.



fi - de - li - um

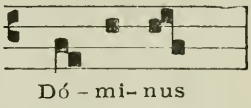
Mais elle a l'inconvénient d'être mal proportionnée avec ce qui précède ; et celui bien plus grave de faire tomber une *thesis* avant une syllabe du même mot,ce qui paraît la scinder ; enfin elle porte à accentuer la *syllabe* pénultième qui est essentiellement *atone*, puisque, dans le mouvement rhythmique, après une *thesis* vient naturellement une *arsis*. Ce serait une faute bien plus grande et plus choquante que la prolongation de cette syllabe sans accent.

On conçoit cependant que cette théorie des pénultièmes brèves ait prévalu à une époque où, le rhythme ayant disparu, le chantre n'avait plus devant lui que des notes séparées et uniformes. Avec cette épellation et (qui pis est) le martellement, il est impossible de ne pas être choqué de l'accentuation qui résultait de ces syllabes. Bien plus, comme on n'avait pas de rhythme, on a pu espérer introduire un élément rhythmique, par ces notes ■ et ♦ indiquant des valeurs proportionnelles. Hélas ! cette introduction de valeurs proportionnelles dans un rhythme libre mettait le comble à la déroute, comme on le voit ci-dessus par le premier et le dernier exemple. Cette *virga*

avec sa signification d'un temps et demi, suivie de cette brève ♦ d'un demi-temps, produit un arrêt brusque et saccade étrangement le mouvement. Elle produit au suprême degré une *thesis* qui coupe le mot.

Mais il est curieux de voir cette théorie des pénultièmes brèves, poussée jusqu'au puritanisme.

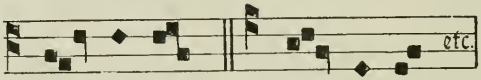
Cette pauvre syllabe est traitée en *paria;* elle ne compte pas, elle est superflue, et ne doit pas avoir une note à elle. Elle ne peut que répéter (et toujours brièvement) la note précédente dont elle est seulement l'humble écho.

Ainsi dans :  quelle faute y avait-il

Dó - mi- nus

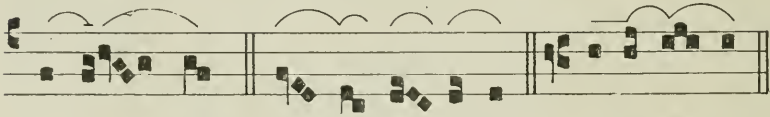
à donner un *ut* à cette malheureuse syllabe ? Elle n'était pas accentuée, ni prolongée. Le rhythme était naturel.

Non ; on a écrit :



Dó - mi-nus fá - ciem

Il ne faut pas omettre dans cette étude le cas où la syllabe pénultième n'a pas seulement une ou deux notes, mais trois et plus. Dans ce cas elle n'est plus une subdivision d'un rhythme, mais forme elle-même un ou plusieurs rhythmes,selon qu'il y a un ou plusieurs neumes. Exemple :



Dó-mi - nus Dó - mi - nus terrí - bi - lis

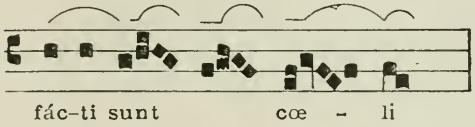
Là encore observons :

1° Que la note accentuée est toujours mise en relief avec sa force spéciale.

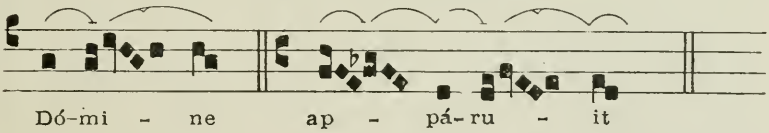
2° Que le groupe sur la pénultième dite brève (quand il n'y en a qu'un) n'a pas l'éclat de la syllabe accentuée. Quand il y a plusieurs neumes, la qualité de la syllabe se perd dans la longueur de la vocalise, de même que, dans ce cas, on ne peut tenir compte de l'accentuation. Ainsi : *in odorem* est impossible à accentuer sous la vocalise qui l'accompagne dans l'*alleluia* de la fête de St-André.

3° Enfin les mêmes défauts et le même insuccès dans les remaniements.

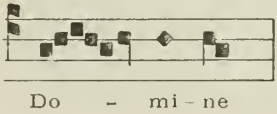
On connaît cette finale si usitée dans les Répons de 5e, 7e et 8e modes.



Elle s'adapte sur les syllabes d'un même mot et tombe parfois sur des pénultièmes dites brèves :



Ce rhythme est coulant. On voit que la note d'accent est mise en relief. L'*arsis* (et une *arsis* contractée) coïncide avec elle et accroît sa force ; elle devient un point de départ pour le reste de la phrase. Là, aucun arrêt, aucune coupure ; tout s'enchaîne régulièrement et forme un tout continu. Quand une nouvelle syllabe du mot se présente, elle est englobée dans l'unité du rhythme précédent, ce qui garantit l'unité du mot. Les modernes en écrivant



ont voulu faire de la quantité et ont brisé l'unité du mot. Même en ne tenant pas compte des valeurs proportionnelles représentées par ▪ ♦ , ni de l'arrêt qu'impose la longue suivie de sa brève, on verra, en chantant à notes égales, que le rhythme est boiteux. Qui ne sent qu'il y a ici une note de trop ?

Je ne prolongerai pas des citations que le lecteur peut trouver à chaque page de nos livres de chant.

Il suffit d'indiquer avec quel peu de succès on a voulu corriger l'œuvre primitive.

ARTICLE II. — Quel parti peut-on tirer du texte moderne ?

= Question très pratique, assurément, que celle de l'amélioration de l'exécution avec nos éditions modernes. Comment pourrait-on en tirer le meilleur parti, et quel succès espérer ?

Pour répondre à ces questions, je soumettrai d'abord quelques observations générales sur les éditions modernes; ensuite j'examinerai ces 3 cas :

1° ou bien le texte primitif est reproduit intégralement, quoique d'une façon défectueuse ;

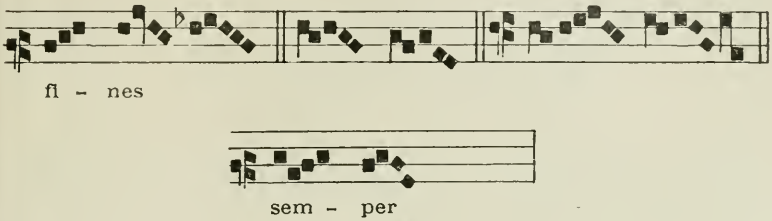
2° ou bien la leçon moderne offre si peu de traces du texte primitif qu'on peut l'envisager en elle-même, sans s'occuper de la leçon originale.

3° ou bien enfin, elle rappelle le texte primitif, mais avec des modifications notables et des abréviations.

§ I. *Observations générales sur les éditions.*

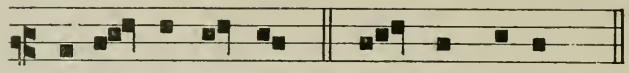
= La première chose à faire est de fixer le sens des signes employés dans la notation, et surtout la valeur des notes ▪ ▪ ♦ . Certaines éditions (entre autres l'édition imprimée dernièrement à Ratisbonne) présentent des inexactitudes et des contradictions fort embarrassantes. La préface du Graduel se tait sur ce point. Celle du Vespéral attribue à ces notes la valeur qu'on leur donne ordinaire-

ment, c'est-à-dire de *longue*, *commune* et *brève*. Mais le texte semble contredire cet enseignement ; car on y voit la note ♦ finissant une série de notes, comme note finale d'une neume et même de phrase ; or une finale n'est pas brève, et celle des cadences sont mêmes longues selon l'importance de ces cadences :



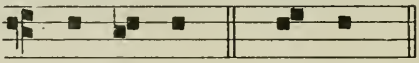
Il est à supposer que les éditeurs se sont trompés dans la Préface, et qu'en réalité l'édition médicéenne, par un reste de fidélité à la notation traditionnelle, a usé des ♦ comme la notation guidonienne, pour marquer une série de notes descendantes rattachées à une culminante et sans qu'on doive leur attribuer une valeur différente par le seul fait de leur forme. Ainsi expliquées, elles peuvent servir parfois à distinguer des neumes et à débrouiller les longues séries de notes que rien ne vient distribuer en groupes. Toutefois, en ce cas, il ne faut pas s'attendre à les rencontrer partout employées normalement. Souvent elles font défaut et paraissent en d'autres occurrences marquer des brèves. — Contradiction !

Même confusion vis-à-vis de la ■ . Dom Pothier a déjà relevé les bizarreries capricieuses de son emploi dans le plain-chant moderne. Si, comme on l'enseigne généralement, elle marque une légère prolongation, pourquoi la place-t-on avant la syllabe d'un mot, puisqu'alors en arrêtant le rhythme, elle produit une coupure entre les syllabes de ce mot ?



La-bo - rem me - um. A - ve ve-rum.

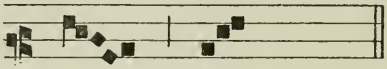
Remplacerait-elle l'ancienne *virga?* Mais alors pourquoi n'est-elle pas régulièrement employée ? Marque-t-elle la note culminante du groupe ? Mais quelle est sa valeur, et puis pourquoi lit-on :



tu - le - runt re - ges.

Cette confusion est très embarrassante. Le plus simple et le meilleur pour le chantre sera de ne tenir aucun compte de ces diverses valeurs de notes.

Il faut aussi s'entendre sur la valeur et la signification des barres de silence. Il y en a dont l'emploi constitue une faute grossière et qu'il faut totalement biffer, car elles font respirer au milieu d'un mot en séparant ses diverses syllabes.



e - le - ison.

ou encore s'interposent entre des mots étroitement unis par le sens, comme : *libera me.*

D'autres fois, nonobstant les indications de la préface de l'édition, on trouve toutes les divisions d'une phrase indifféremment marquées par une petite ou une grande barre. Ces cadences n'ont pas toutes cependant la même valeur, et par conséquent le repos qu'elles comportent ne peut être indiqué toujours également. La même observation, et pour les mêmes raisons, porte sur les divisions qui sont marquées par des espaces en blanc. Ces espaces sont tous égaux, de sorte qu'on doit en conclure que toutes les cadences sont

égales. Reste à savoir encore la valeur attribuée à ces espaces ; ce qui n'est indiqué nulle part.

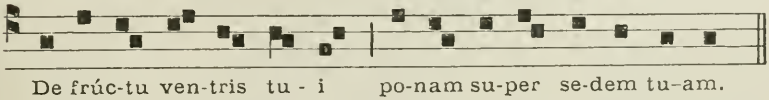
Mais un défaut capital des éditions modernes, c'est l'absence de distinction des neumes et de divisions, ou indications quelconques, dans des séries de notes juxtaposées d'une façon bizarre. Tandis que le chant grégorien n'offre guère que des groupes de 4 ou 5 notes, et encore avec subdivision, les éditions modernes, comme on l'a constaté, ont enfilé les notes et enchevêtré les neumes sans aucune distinction. Dans les éditions où la notation carrée est à peu près uniquement employée (comme celle de Rennes) le chantre est constamment dans l'embarras, s'il veut rhythmer sa phrase, par suite de cette absence de divisions et d'indications ; aussi n'a-t-il cure du rhythme. Dans celles au contraire qui usent (même en dehors des cas de pénultième brève) des ■ et des ♦ , en leur attribuant des valeurs temporaires différentes, (comme Reims et Cambrai, l'édition médicéenne) l'emploi irrationnel et peu uniforme de ces valeurs n'est pas une source de médiocres difficultés. Malgré les illusions et la bonne volonté, on peut affirmer qu'on n'a jamais pu composer une phrase rhythmique.

J'entre maintenant dans l'examen détaillé des cas énumérés plus haut.

§ II. *Cas où le plain-chant moderne reproduit toutes les notes du texte primitif.*

= Nous rencontrons d'abord les chants syllabiques ou quasi-syllabiques (Antiennes, Hymnes, certains Introïts et quelques Communions).

Prenons un exemple !

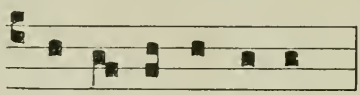


Il est facile de rhythmer cette *Antienne*, le texte étant

intégral ou à peu près, les paroles guident le chantre; on n'a qu'à lier les notes groupées sur une même syllabe, à observer les divisions et à placer les *arsis* et les *thesis* suivant les règles énoncées plus haut. On ne tiendra aucun compte des notes ▪ ou ♦, en les assimilant pour la valeur temporaire aux autres notes.

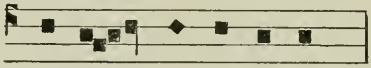
La plus grande difficulté se présente, quand apparaissent les remaniements faits sur les pénultièmes brèves.

Voici une finale bien coulante.



De thá - la - mo sú - o.

Une leçon moderne donne.



de tha - la-mo su- o.

C'est embarrassé, peu mélodique et peu facile à arranger. D'abord il faut supprimer ces valeurs de longues et de brèves qui saccadent le rhythme.

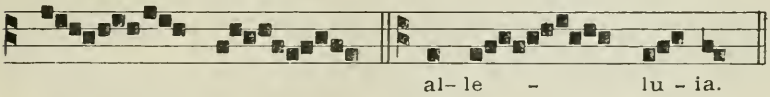
Ensuite la pénultième de *thalamo* ne pouvant dans un chant syllabique que rentrer dans un mouvement rhythmique précédemment lancé, cela fait 5 notes (à partir du premier *sol*). Il faut une subdivision. Où la faire? Point d'indications, et les essais divers ne donnent guère de bons résultats. Le moins mal serait peut-être de chanter :

de tha - la -mo su - o.

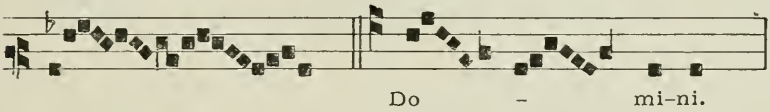
On supprime une note et on subdivise le groupe de : *tha*. Le rhythme est sans doute peu élégant. Toute-

fois, il n'est pas toujours possible d'obtenir par le même procédé ce médiocre résultat.

Dans les chants neumés. = Là, on comprendra qu'un bon plain-chantiste, précisément parce qu'il est tel, se demandera, non sans quelque embarras, ce que l'on peut faire devant des suites de notes comme celle ci :



Est-il devant un morceau de musique ou un jeu de dominos ? Et quand ce petit monceau de notes sera bariolé de ▪ , ▪ et de ♦ , la charade sera tout aussi inintelligible.



Quelle est ici la valeur de ces diverses notes. C'est ce qui n'est pas fixé,comme nous l'avons vu ; puis, ce point établi, il reste encore à savoir où sont les *arsis* et *thesis* du rhythme et les subdivisions.

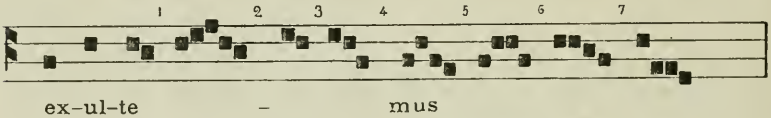
Cette nécessité de marquer dans le chant moderne des divisions et des groupements de notes, sinon conformes au texte original, du moins à son imitation, est tellement reconnue que pour de récentes réimpressions d'éditions modernes on s'est efforcé d'y satisfaire.

C'est un 1er résultat obtenu par les travaux de D. Pothier démontrant que le chant procède par groupes et non plus par notes isolées, comme une phrase grammaticale procède par mots et non par syllabes. Cette amélioration, pour le cas qui nous occupe (c'est-à-dire dans l'hypothèse où toutes les notes du texte original sont reproduites), en est une véritable, à condition qu'elle soit faite en regard de ce texte qu'elle rétablit ainsi dans sa

forme. Voici quelques exemples de passages malheureusement trop rares qu'on pourrait ainsi améliorer.

Il ne manque ici qu'un petit membre de phrase, qui heureusement n'est pas indispensable, mais dont la disparition exige une cadence plus grande.

En nous servant des espaces blancs pour marquer la séparation de divers membres de phrase (comme l'éditeur lui-même l'a fait après le 1er groupe de la syllabe *mus*), je pourrais noter :

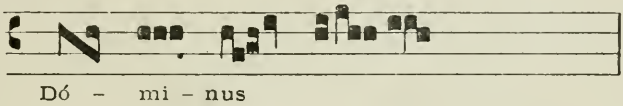


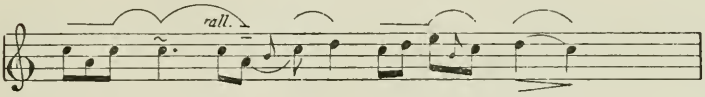
Toutefois, je prie le lecteur d'observer ici combien cette notation carrée, que l'on dit être une simplification et un progrès, est défectueuse. Aux divisions 1, 3, 4, 5, 6, 7, qui ne sont que des *thesis* simples, on ne peut mettre un espace blanc égal à celui de la division 2, qui est plus importante. Or à l'œil ces notes carrées, sans liaison, se groupent mal, et on ne sait si elles sont du même groupe ou non. De plus dans le neume : *ut re mi ut si*, on ne distingue pas si les 2 notes sont anacrouses et si l'*arsis* est sur *mi*. Toutes ces difficultés sont levées par la notation guidonienne. Nous avons parlé de cela précédemment. Voici un autre exemple que l'on peut encore améliorer en marquant quelque petit signe, comme nous le faisons avec de petites virgules, pour indiquer la distinction des groupes des neumes.

Mais là encore, la notation n'exprime pas la subdivision du dernier groupe

nécessaire cependant pour le rhythme.

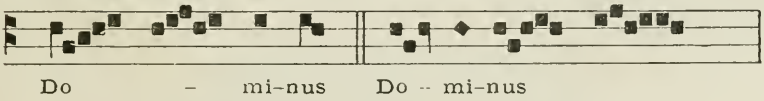
= On trouve aussi des passages neumés avec des modifications faites en vue des pénultièmes brèves.



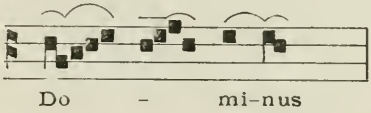


La syllabe : *mi* tombe sur un groupe d'ornement, dont l'exécution légère est comme une petite suspension de la cadence rhythmique et ne doit pas accentuer cette syllabe. Mais ces trois notes placées sur cette syllabe donnent au rhythme une proportion convenable et suffisamment ample.

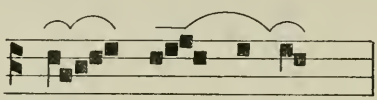
Les leçons modernes suivantes créeront quelques embarras à un chantre habile qui voudra les rhythmer.



Qui ne sent que dans la 1re il y a une note de trop à la fin ? S'il n'y avait pas l'inconvénient de faire tomber une *thesis* avant une syllabe on chanterait :



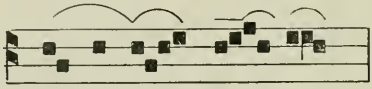
La proportion serait bonne, mais la distribution des *arsis* et *thesis* est mauvaise,comme nous le disions ; mieux vaudrait



Do – mi-nus

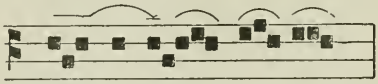
Cela demande un travail de recherche peu commode ; et puis comment indiquer cela par la notation ?

Quant à la 2e leçon donnée plus haut, on devra d'abord corriger la coupure défectueuse faite si mal à propos dans le texte, et qui joint à la fin d'un neume l'*ut* qui appartient au neume suivant. On obtiendrait alors, en supprimant une note qui est de trop, en rectifiant la mauvaise division et en en marquant une autre :



Do-mi-nus

Si je ne veux pas corriger la coupure défectueuse du livre, ni retrancher l'*ut* qui est de trop au commencement, je n'arriverai pas sans difficultés à trouver un rhythme comme celui-ci :



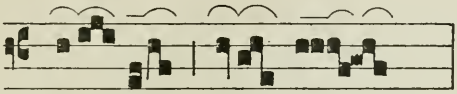
Do-mi-nus

Il nécessite 1° la suppression des valeurs (■ ♦) proportionnelles ; 2° la réduction de la coupure défectueuse à la valeur dont distinction ; 3° la distribution des *arsis* et des *thesis*.

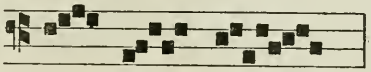
On voit par ces passages qu'il est préférable souvent

de ne pas avoir de divisions que d'en avoir de fautives. C'est pourtant le défaut de beaucoup de pièces.

C'est ce que l'on trouve également dans ce neume de l'*Alleluia* déjà cité :

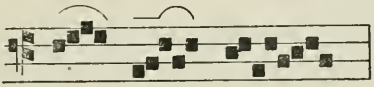


Dans cette leçon où se trouvent toutes les notes



il faudra, si l'on veut dans l'exécution reproduire quelque rhythme : 1° réduire la division trop grande qui existe entre les 2 premiers membres de phrase qui se lient par le sens ; 2° corriger la seconde division qui, placée après la 1re note du membre de phrase suivant, produit une si singulière cadence ; 3° enfin diviser le groupe final en neumes distincts et conformes au texte original. Voilà certes de l'ouvrage et pas du tout facile.

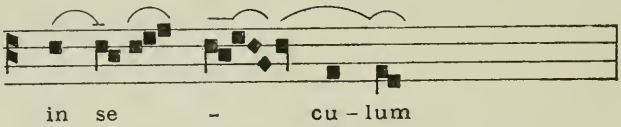
Mais si vous voulez conserver le texte tel quel, il faudra chercher quelque combinaison qui se heurtera à d'autres difficultés. Essayez de rhythmer :



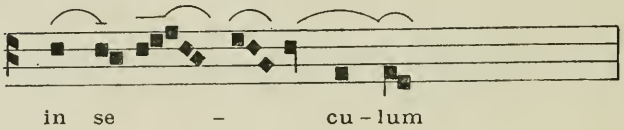
Que mettrez-vous après ? une autre coupure après le second *fa ?* alors il faudra la marquer, car elle n'existe pas ; puis les 2 notes *ré mi* seront *anacrouses*.

et le résultat sera une mélodie différente dont les points de cadences seront changés, ainsi que leurs valeurs, et non certes avec avantage. Cette monotonie de 3 coupures semblables, si singulièrement placées sur le *fa* et comprenant 4 membres mathématiquement égaux, tout cela donne un air bien raide et bien étrange quand on est familiarisé avec le génie grégorien.

= Encore un autre embarras dans cette catégorie, cependant la plus avantageuse, puisque nous y trouvons toutes les notes du texte primitif (1). Que faire quand le même passage est reproduit d'une manière différente ? Nous avons étudié plus haut ce cas si fréquent et si important. Si vous avez :



à une autre page de la même édition vous lisez :

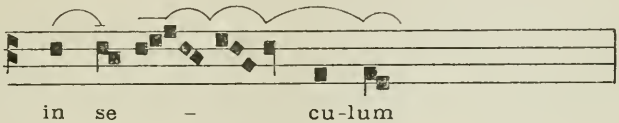


Ici les notes de diverses formes signifient des valeurs différentes ou simplement dessinent des groupes :

Ce cas n'est pas encore tranché, comme nous l'avons vu. Mais en toute hypothèse, nous avons des valeurs de notes diverses et point de coupures. Telle note, qui est ici au milieu d'un groupe, plus haut en commençait un autre et était

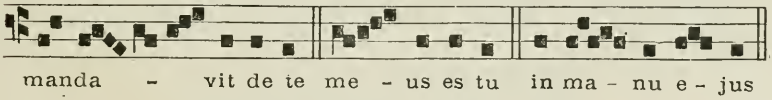
1. Il est vrai que dans cet exemple, la phrase primitive est abrégée; mais nous l'étudions surtout dans sa 1re partie où se retrouve intégralement la mélodie ancienne.

même en tête d'un autre membre de phrase ; alors force est de rhythmer comme nous avons fait, en ôtant toute signification de durée aux diverses formes de notes, sinon il faudrait écrire :

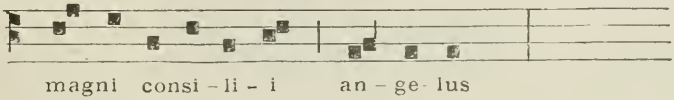


Les premières tentatives d'arrangement faites sur ce passage n'aboutissaient à rien de bon, mais celle-ci est absurde. Je crois qu'il est facile de se convaincre qu'un placement quelconque d'*arsis* et de *thesis* ne suffit pas pour faire un rhythme. Il faut de plus (comme on l'a expliqué) que les distinctions ou divisions produites par ces temps différents soient bien proportionnées. Or là, cette proportion fait totalement défaut.

De même il n'y a rien à faire avec des finales comme celles-ci, qui se montrent rebelles à tout arrangement rhythmique :



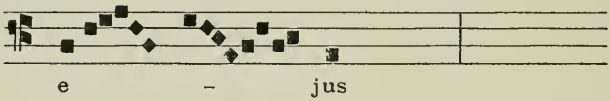
Irréductible aussi est cette finale, où il ne devrait pas y avoir de repos et de barre entre les 2 mots : *consilii* et *angelus*, étroitement unis par le sens.



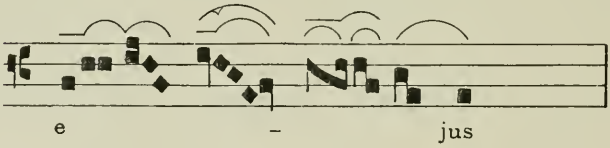
§ III. *Des passages modifiés et abrégés où il reste encore trace du texte original.*

Nous abordons ici l'étude de la presque totalité des pièces de plain-chant. Ce qu'on observe dans ces passages, c'est que, dans tel endroit, vous pouvez consulter le texte original et en rétablir le rhythme ; mais un peu plus loin, au moment où votre phrase va se développer, se trouve la culbute dans le fossé ; il y a des lacunes, des confusions, qui forcent à créer un rhythme, et quel rhythme !

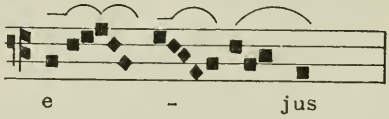
Exemple :



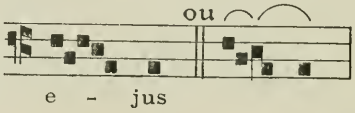
Le texte primitif donnait :



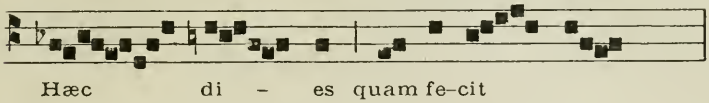
Finale assurément très ample et très agréable.
Essayez de rhythmer la leçon moderne.



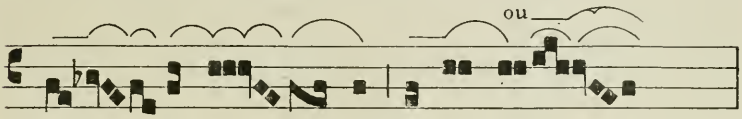
Vous avez à la fin un vrai déraillement du rhythme, une secousse produite par l'arrêt brusque du mouvement. Il faudrait au moins 1 ou 2 notes de plus.



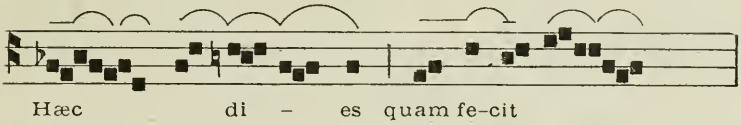
Ce début de l'*Hæc dies* est plus facile peut-être :



En consultant le texte primitif, nous lisons :

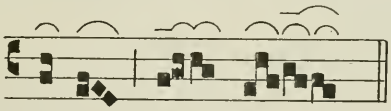


Nous pourrions donc arranger le texte moderne ainsi :

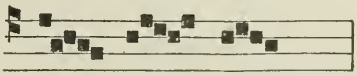


On voit que 1° j'ai supprimé cette barre d'arrêt après *hæc :* qui faisait une suspension si drôle, au lieu d'être à la fin de la phrase ou du membre de phrase, 2° que j'ai distingué en groupes les notes amassées confusément, 3° supprimé la coupure entre les 2 *ut* de la fin, qui doivent être unis dans la même émission de voix. Grâce à cela on a une phrase intelligible. *Quantus labor !*

Prenons encore cette neume d'*Alleluia*.

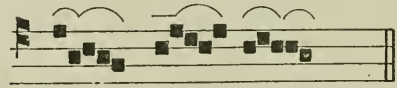


Grâce à elle, nous rhythmons le commencement de ce texte moderne ; mais ensuite il nous faut des combinaisons diverses pour achever la phrase trop abrégée et remaniée.



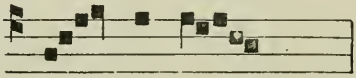
Après ces 2 coupures égales, nous trouvons une cadence

écourtée. C'est là toujours le point délicat, capital du rhythme, celui qui exige le plus le sentiment cultivé et éclairé par la science ; c'est là aussi que se trouvent les plus grandes difficultés causées par des remaniements faits au hasard. En réduisant la seconde division ; en doublant la note pénultième (ce que les chantres font souvent d'instinct), et en opérant bien entendu des distinctions et des groupements entre les notes, nous obtiendrons la phrase suivante dont on se contente faute de mieux.



Dans cette catégorie de passages, l'abréviation a rendu impossible souvent tout arrangement comme nous l'avons déjà observé.

Que signifie cette finale du Trait de la messe de *Requiem.*



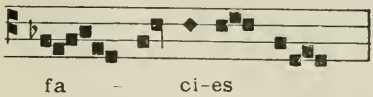
Quiconque a tant soit peu chanté de plain-chant, comprend d'instinct que la phrase à peine commencée reste inachevée, sans même avoir un semblant de formule de cadence mélodique.

Là il n'y a rien à faire.

§ IV. *Des passages trop modifiés pour qu'on puisse recourir au texte primitif.*

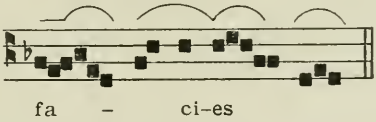
Il faut alors tâcher de grouper ou diviser les notes de manière à former un rhythme quelconque, autant qu'on le pourra. Pour cela une grande connaissance du chant grégorien est nécessaire, et peut seule aider dans ce travail difficile et ingrat, où *c'est le fond qui manque le plus.*

Étudions ce passage



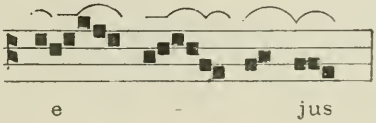
où il serait difficile de retrouver la mélodie primitive (Graduel de 8e Dim. après la Pentecôte).

Dès le 2e groupe, le rhythme est rompu, non seulement par les valeurs de brèves et de longues, mais encore par le défaut de proportion dans le nombre des notes ; et la finale est écourtée, si l'on veut conserver les divisions toutes uniformes du texte. Ce dernier vice est irrémédiable. Le premier le sera plus encore, si on ne modifie pas le second groupe. Mais arrangeons :

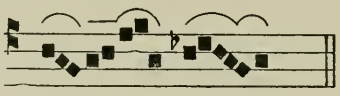


Soit encore cet autre exemple :

On ne voit pas la raison de cette première grande division entre le 1er et le 2e membre de phrase, qui semblent liés par le sens. Puis encore la finale arrive mal développée, raide et incomplète. En examinant bien, il y a là une mauvaise distribution des paroles. On pourrait, en arrangeant les 2 points signalés et en opérant toujours les distinctions et groupements que n'indique pas la notation, obtenir le rhythme ci-dessous.



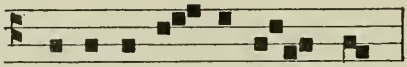
Voici encore un passage où ne se reflète nullement la mélodie primitive, et que j'essaie de rhythmer :



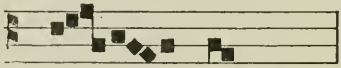
J'ai dessiné des groupes et placé des *arsis* et des *thesis ;* mais ici encore, on a un exemple frappant de l'insignifiance mélodique obtenue avec le texte du plain-chant moderne, même amélioré.

Une autre chose que ne fera pas la science rhythmique et qui tient au fond du texte, c'est la correction des étrangetés tonales et modales, des irrégularités de tout genre qui abondent dans le plain-chant actuel.

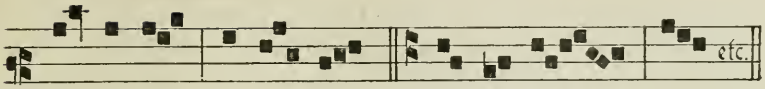
Quelle oreille de chantre ne sera pas surprise devant des passages comme celui-ci ?



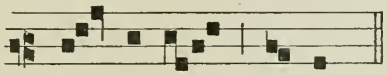
Quel rapport étrange de succession mélodique entre les 2 parties de ce fragment ! Le sentiment musical a de la peine à se remettre de l'impression d'une modalité si singulière et de cette finale, qui le jette si loin du début. Non moins étrange est cette chute du *mi* au *la*, qu'on ne rencontre pas dans le chant grégorien.



Et je me persuade que, même pour le solfège, plus d'un chantre sera dérouté par des passages comme les suivants, où, grâce aux successions mélodiques les plus anormales, le sentiment, soit tonal, soit modal est dérouté.



I- sra - el pec-ca - ta in e - a



glo - ri - a me- a

On ne peut guère s'empêcher de sourire devant cette finale où une barre sépare *gloria* de *mea*, et où la cadence se termine si subitement.

Il est temps, je crois, de mettre fin à cette longue étude. Je n'ai pas eu l'intention de la pousser à fond, car il y aurait encore beaucoup à dire ; mais je crois que le lecteur a suffisamment de documents et d'observations pour se guider dans cette matière ; désormais il peut se rendre compte des défauts que présente le plain-chant moderne, et des modifications qu'il faudrait y apporter pour tirer quelque parti de ce texte si bouleversé.

J'offre à titre de conclusion, quoique peu encourageante, les observations suivantes, qui ne font que résumer les constatations faites au cours de cette étude.

Si l'on veut tirer quelque parti des éditions modernes, il faut :

1° Ne pas tenir compte de la notation.

2° Corriger presque toutes les divisions qui y sont faites et en mettre où il n'y en a pas, c'est-à-dire presque continuellement. (J'entends parler des divisions des notes en neumes, et des neumes en membres de phrases.)

3° Atténuer, quand on le pourra, les passages défectueux par une disposition meilleure des syllabes, par l'addition ou le retranchement des notes.

Je crois surprendre quelque sourire sur les lèvres du lecteur, qui pense : « A ce compte il n'y a pas grand' chose à faire, et autant vaut laisser ce plain-chant pour prendre un texte meilleur. »

C'est mon avis ; et je serais heureux de faire toucher du doigt l'illusion où l'on s'égare, quand on croit que l'on peut tirer parti des éditions modernes (je parle toujours des pièces neumées) ; en améliorer même l'exécution au point de le rendre intéressant. J'ai tenté cette besogne durant quelques années et à 2 reprises différentes ; et je suis édifié sur ce « *labor improbus* », qui ne triomphe de rien, si ce n'est de la patience du travailleur.

Que le lecteur veuille bien se rappeler ce qu'il a vu, et il constatera la vérité de cette conclusion : *Ce qui reste de bon dans le plain-chant moderne, ce sont les pièces ou les passages conservés du chant grégorien ; et le degré de leur qualité ou de leur intérêt est le même que celui de leur conservation.*

Hors de là, on n'arrive que très difficilement à des bribes d'arrangement, qui sont d'une valeur notablement inférieure à la mélodie originale ; puis on tombe dans d'inextricables difficultés, qui à chaque instant font avorter les tentatives de restitution du rhythme et du sens mélodique.

Cette amélioration est-elle pratique ? Non ; à moins qu'on ne refonde toute l'édition, ce qui est un gros travail et une grosse dépense pour arriver à un pauvre résultat. Autrement, comment voulez-vous faire ces corrections ?

Ne parlons pas de corrections faites au cours du chant et à vue; cela saute aux yeux, c'est impossible. Mais vous pensez à préparer votre office et à indiquer ces améliorations? Soit. Les confierez-vous à la mémoire des chantres? Je vous promets en ce cas une jolie cacophonie pour l'exécution. Vous croyez plus sûr de les marquer sur le livre ? Alors vous aurez tant de corrections que le texte musical sera un indéchiffrable grimoire.

J'en ai fait l'expérience, en ne marquant que le strict nécessaire. Mais en tous cas, vous, maître de chœur (car vos chantres en sont incapables) aurez à faire un travail herculéen, dont l'achèvement pour vous et l'exécution pour le chœur vous demanderont dix fois plus de peine que

l'exécution du chant grégorien, avec un résultat vingt fois moins intéressant. Le livre guide dans l'exécution du chant grégorien ; là, vous devrez corriger le livre et en faire abstraction. Il vous faudra donner aux exécutants le sentiment du rhythme avec un texte fort défectueux sous ce rapport, même après les arrangements et les corrections. De plus, c'est une science non commune du texte original et de l'art grégorien qui vous sera nécessaire pour tenter cette amélioration du texte moderne.

On voit par là l'erreur de ceux qui semblent faire fi du passé, et reléguer les manuscrits parmi les vieilleries, en rêvant un plain-chant de l'avenir. Si ce plain-chant de l'avenir ne doit pas tenir compte du passé et doit être, non une restauration, mais une création, je comprends. Mais alors sur quelles bases, sur quels principes s'appuiera-t-on pour créer un nouveau plain-chant ? On nous a servi quelques spécimens, où d'un bout à l'autre se trouvent des divergences. Sur quoi se fonde-t-on ?

Ce plain-chant avec mensuration présente un singulier contraste. Il semble reproduire les notes de la mélodie, mais dans des formes et avec des arrangements, qui sont en désaccord absolu et constant avec tout ce que l'on connaît de l'ancienne mélodie. On y attribue aux notes des valeurs, on les groupe, on les divise d'une manière qui n'a nul rapport avec le chant grégorien. C'est en somme une création fantaisiste. En tous cas, que l'on donne en plein dans ces idées, ou que l'on se borne à vouloir arranger en quelque manière le plain-chant moderne, on voit que le champ est ouvert à la fantaisie d'un chacun. Et alors ? Alors, l'unité du chant liturgique est un mythe.

Tel est le dilemme grave et inévitable où l'on est enserré, en dehors du texte primitif. Je n'entends ici que signaler ce côté de la question fort curieux et trop peu vu jusqu'à ce jour. Supposé l'usage de la même édition dans un diocèse ou dans l'Église entière, si cette édition donne le plain-chant moderne, c'est-à-dire remanié, abrégé, noté

dans les conditions et avec les défauts que nous avons constatés, l'imposition de cette édition n'arrivera pas à établir l'unité du chant. En effet, ou l'on chantera mal et vaille que vaille (résultat que personne ne désire), ou l'on cherchera à améliorer l'exécution. Alors la manière d'exécuter variera considérablement, parce que le champ des corrections s'ouvrira indéfini. On obtiendra des variantes capitales et des changements essentiels avec chaque chœur différent. La même suite de notes ne sera plus ici la même mélodie que là ; parce que les temps forts ou faibles, les divisions et groupements, les cadences seront changés.

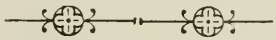
Je crois que ce point de vue n'a pas encore été suffisamment indiqué, et mérite l'attention de tous ceux qu'intéresse le chant liturgique.

Je le répète, parce que c'est ma conviction : il n'y a rien à tirer de vraiment bon des éditions modernes (sauf dans les pièces syllabiques). Quand je vois des maîtres de chœur, des ecclésiastiques zélés recommander aux chantres l'exécution d'un morceau et leur dire : « Il faut bien chanter », je me demande : « Comment faire, puisque le plus souvent il n'y a rien de bien à chanter ? » S'agit-il de solfier juste ? Mais chanter juste des intervalles ne fait pas un air. — Mais il faut couler ; coulez les notes, ne martelez pas ; ne criez pas ; beaucoup d'ensemble, et vous verrez... — On ne verra rien du tout ; c'est-à-dire que les oreilles des fidèles ne seront pas choquées par des sons et des notes fausses ; l'on admirera peut-être la beauté des voix, si tant est qu'elles soient belles ; accordons qu'on entendra une vocalisation irréprochable ; mais si dans cette suite de notes il n'y a pas de rhythme, et, partant, pas de mélodie, comment cela peut-il être beau ? Là où le public entendra les paroles (s'il peut les entendre), il se ratrappera aux paroles ; pourquoi alors ne pas les réciter simplement à haute voix ? Mais dans les vocalises des neumes, comme aux *Alleluias*, s'il n'y a pas d'air, il verra bien où le chant commence sans savoir pourquoi il finit, ou mieux

ne finit pas. Car là où il n'existe pas d'air, que signifie le chant ? Un moment vient sans doute où l'on n'entend plus rien ; mais ce n'est pas une finale, une terminaison, puisque ces mots supposent un sens mélodique qui s'énonce, se développe et s'achève.

Avec un pareil répertoire il ne reste plus qu'à demander au grand orgue de se mettre à l'unisson du chœur, en jouant avec une régistration variée et beaucoup d'expression des exercices de doigté.

Je ne puis m'empêcher de faire une importante remarque. Les ouvrages et les théories sur le chant grégorien pleuvent ; et depuis que ce volume est sous presse, plusieurs ont encore vu le jour. Or, abstraction faite de la valeur des arguments proposés et du plus ou moins fondé de ces théories, je signale ce fait que tout le monde peut apprécier ; c'est que seul, l'enseignement de Dom Pothier produit une mélodie, aussi naturelle que saisissable, aussi simple que parfaite. Les autres systèmes donnent une phrase tourmentée, d'où la mélodie se dégage difficilement, si toutefois elle le peut ; ce sont des combinaisons mathématiques d'une exécution laborieuse,à physionomie bizarre, que leur ingéniosité n'empêche pas de tomber l'une après l'autre dans un profond oubli. Ce qui manque à leurs auteurs, d'ailleurs hommes sérieux et instruits pour la plupart, c'est d'avoir pratiqué le plain-chant et d'avoir vécu au chœur. Jamais Dom Pothier ne serait arrivé à de pareils résultats, s'il n'eût été qu'un savant de cabinet.



CHAPITRE VI. — Accompagnement du chant grégorien.

PAR accompagnement d'une mélodie, on entend d'ordinaire son harmonisation vocale ou instrumentale ; toutefois ce mot désigne aussi la concomitance d'instruments jouant la même mélodie à l'unisson ou à l'octave. La question posée dans ce dernier sens a moins d'importance, bien qu'elle ne soit pas inutile ; aussi ne la traiterai-je qu'après celle de l'harmonisation.

PREMIÈRE PARTIE. — Harmonisation du chant grégorien.

AUCUNE question, concurremment avec celle de la restauration du plain-chant, n'a été plus débattue que celle de son harmonisation. Dans une brochure intitulée : *De l'harmonisation des Mélodies grégoriennes*, j'avais essayé, il y a huit ans, de traiter de rechef ce problème, alors que les travaux de Dom Pothier commençaient à ouvrir une voie nouvelle pour l'exécution du chant liturgique. Je ne veux pas revenir ici sur les points nombreux que j'y ai exposés, ni grossir ce volume en recopiant cette brochure ; car mon but est de refaire et de compléter la théorie qui, dans ce précédent travail, restait incomplète et même inexacte en quelques détails. Sans doute, et plus que jamais, je maintiens le principe fondamental qu'elle exposait, à savoir : *que l'harmonisation doit se baser sur le rhythme ;* mais ce rhythme n'était pas alors assez exactement analysé ni formulé.

La théorie de l'accompagnement embrasse 2 questions: 1° Quels matériaux doit-on employer ? — 2° Quelle forme leur donner ? En d'autres termes : quelle sera la nature

des accords employés, ou quelle sera la tonalité de cette harmonie ? Ensuite : comment disposer ces accords sous le chant ?

Comme de ces deux questions, la dernière est de beaucoup la plus neuve et la plus longue à exposer, je la placerai, par interversion, avant l'autre.

ARTICLE I. — Du placement des accords sous la mélodie.

= Toute succession d'accords implique un mouvement, puisqu'alors les parties *se meuvent*. Entre ce mouvement dans l'harmonie et celui qui existe dans la mélodie, par la succession rhythmée des sons, il y a nécessairement une relation ; car harmonie et mélodie s'accompagnent, c'est-à-dire, se font entendre simultanément et sont faites pour concorder.

Avec un accord sous chaque note, le mouvement dans l'harmonie coïncidera avec celui de la succession de chaque note dans le chant ; nous aurons un accompagnement *syllabique*.

En certains cas et sous certaines conditions, cette harmonie de note contre note et ses mouvements peuvent bien ne pas contrarier le rhythme de la mélodie. Cela a lieu surtout quand celle-ci est d'un mouvement lent, comme dans les chorals : les rhythmes alors sont simples et de forme à peu près invariable. Toutefois, même en ce cas, la qualité rhythmique des notes doit être prise en considération pour le choix des accords. C'est ce qu'il est intéressant d'étudier dans les chorals de J. Bach, ce manuel de tout bon harmoniste.

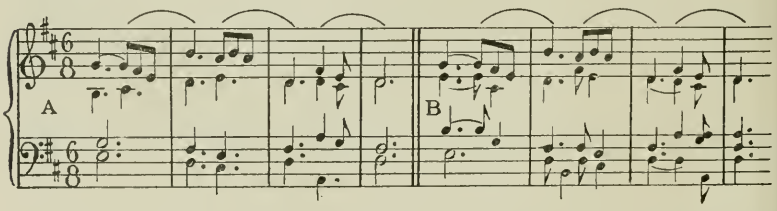
Mais les mélodies, et en particulier celles du répertoire grégorien, sont souvent d'un tout autre genre. Elles sont d'un mouvement animé ; et, rien qu'à ce point de vue, l'emploi constant de l'harmonie de note contre note les alourdit et les défigure. Ensuite, le rhythme y groupe dans un même temps et de façons très diverses, un nom-

bre plus ou moins grand de notes dont la valeur, par suite, n'est pas la même. Accompagner chaque note d'un accord spécial durant toute la pièce, c'est contrarier par l'harmonie ce groupement de notes qui fait le rhythme ; c'est épeler par syllabes ce qui doit être groupé en mots ; c'est donner à toutes les notes une importance égale. Enfin l'on détruira en bien des cas le caractère de certaines notes telles qu'*appoggiatures*, *échappées mélodiques*, *broderies*, *anticipations*, qui veulent être traitées autrement dans l'harmonisation.

Tous ces motifs, plus ou moins clairement entrevus, ont fait rejeter l'usage constant d'une harmonie de note contre note par tous ceux qui ont tant soit peu le sentiment du rhythme dans le plain-chant. Créé en vue d'une exécution procédant par notes égales et isolées (et le plus souvent martelées), ce genre d'accompagnement tombe avec elle.

Mais qu'arrivera-t-il, si, au lieu de donner à chaque note du chant un accord spécial, on groupe plusieurs notes sur un accord ? Il en résultera que les successions harmoniques dessineront un mouvement d'autant plus net qu'il sera moins fréquent et moins uniforme ; or ce mouvement s'accordera avec celui du rhythme mélodique ou le contrariera, parce que le groupement de notes sur un accord sera en regard du groupement des sons par le rhythme.

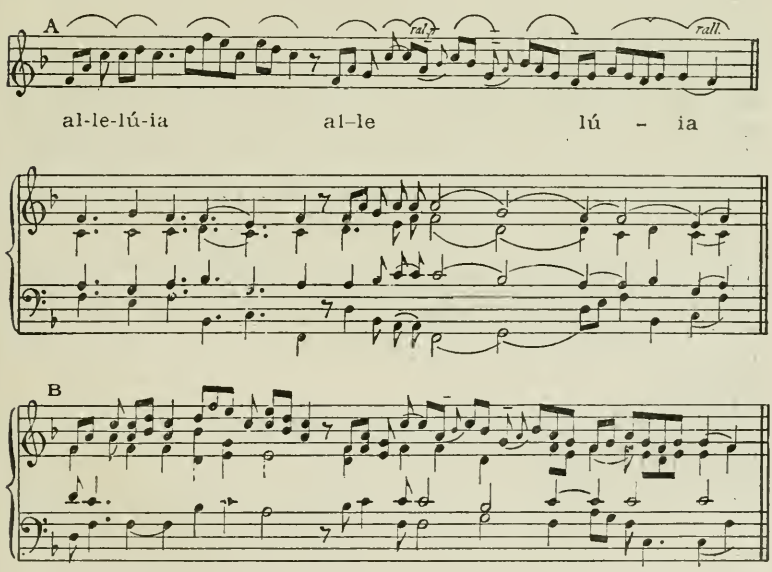
Jouez ces deux accompagnements d'un même fragment mélodique :



Un sentiment très développé du rhythme n'est pas nécessaire pour comprendre combien l'accompagnement A

l'emporte sur celui marqué B. En y regardant attentivement, on en voit la cause dans ce fait très clair que, pour ce dernier, les accords et les mouvements des parties ne coïncident pas avec les mouvements rhythmiques. Au contraire, dans l'ex. A, les changements d'accords et, par suite, les mouvements des parties, coïncident avec le mouvement du rhythme, parce qu'ils tombent aux *thesis* ou concordent avec le début des *arsis*.

La même chose s'observe dans le chant grégorien. Exemple :



Bien que l'accompagnement B reproduise le chant, il n'en est pas plus facile. C'est une harmonisation à contretemps, et je ne voudrais pas me charger de diriger l'exécution d'un morceau ainsi accompagné. Autant l'accompagnement A la facilite par la parfaite concordance de ses mouvements avec ceux du rhythme, autant l'ex. B la rendrait laborieuse et presque impraticable. Choristes, orga-

nistes et directeurs auraient un sentiment indéfinissable de malaise et de heurt, causé par l'absence de correspondance entre les mouvements du rhythme et ceux de l'harmonie.

Il y a donc nécessité de baser son harmonie sur le rhythme. Quel musicien s'aviserait d'harmoniser un chant sans tenir compte des temps faibles, non plus que des cadences ? Ce n'est que depuis quelques années seulement que cette idée, cependant bien élémentaire, a pu se faire jour. M. Van Damme l'a exposée dans plusieurs articles de sa Revue : *Musica Sacra* de Belgique, en même temps que je publiais la brochure dont j'ai déjà parlé, afin d'établir ce même principe. Le seul fait que cette idée, bien élémentaire, semblait alors (et parfois encore aujourd'hui) une nouveauté, prouve que jusqu'alors on n'avait guère l'idée d'un rhythme dans le plain-chant ; ou que, si l'on en parlait beaucoup, on ne pouvait guère au juste dire ce que c'était : puisque les assertions vagues en cette matière ne paraissaient pas susceptibles d'être précisées, au point d'en tirer des règles claires et fixes pour l'harmonisation. Ceci prouve encore en quel état de décadence est tombé notre plain-chant moderne, devenu un chant sans rhythme !

Toutefois, il ne suffisait pas d'admettre ce principe général et fondamental : que l'harmonie doit se baser sur le rhythme. Il fallait aussi connaître ce rhythme, et fixer par des règles précises la place des temps forts et des temps faibles. Voilà ce qui n'a pas été jusqu'ici suffisamment enseigné. La conséquence inévitable est que tous les travaux d'harmonisation faits jusqu'à présent sont défectueux ; et si intéressants, si exacts qu'ils soient au point de vue de la tonalité, ils n'ont pas une base rationnelle au moins complète. Ni le talent, ni la science harmonique n'ont manqué à plusieurs musiciens illustres qui se sont essayés à ce genre de travail; et pourtant, il faut regretter que leurs œuvres soient sujettes à des critiques fondées ;

souvent elles demeurent comme non-avenues, tant elles sont défectueuses au regard du rhythme des mélodies accompagnées. Si j'ose après ces maîtres reprendre ce travail, c'est que je ne me sens pas seul, et qu'ensuite je bénéficie d'une science du rhythme grégorien plus exacte et plus avancée qu'au temps où ils ont travaillé. C'était hier ! et pourtant que de chemin parcouru ! Ceux qui ont lu la brochure que j'ai publiée, il y a 8 ans, pourront, en la comparant avec le présent ouvrage, mesurer la distance qui sépare hier d'aujourd'hui.

Ma tâche ici est bien simple et bien déterminée. Il s'agit d'indiquer, d'après le rhythme, la place et le choix des accords dans une phrase grégorienne. Or, comme un rhythme se compose d'*arsis* et de *thesis*, je grouperai les règles d'harmonisation, autour de ces deux temps, en commençant par la *thesis*.

§ I. *De la thesis.*

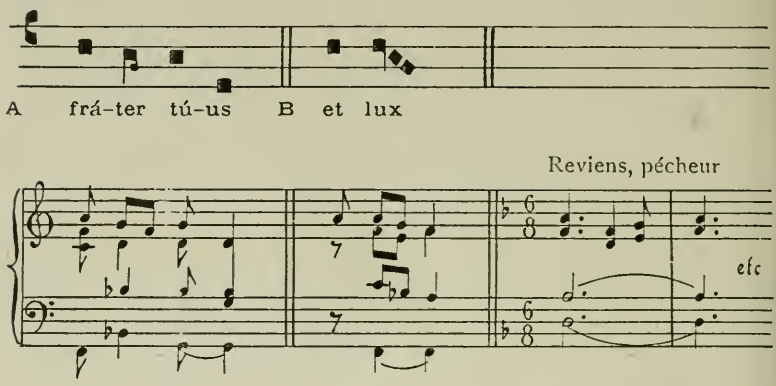
= *Règle générale :* On change d'accord sur une note de *thesis*.

J'explique ainsi cette règle :

1° Par changement d'accord, j'entends tout mouvement de parties qui change la nature de l'accord, soit que la note de basse change ou qu'elle reste la même. Cependant, comme on le verra, on use généralement d'un changement de basse en ce cas.

Je dois observer toutefois que, si un simple changement de position entre les parties ne suffit pas pour marquer une *thesis*, il peut cependant être usité convenablement avec une harmonie de passage intermédiaire. Ainsi, je n'accepterai pas l'ex. A ci-dessous, tandis que l'ex. B me paraît recevable ; parce que les notes de passage sur le mot *lux* forment une harmonie de transition, dont la dissonnance *mouvemente* davantage le changement de posi-

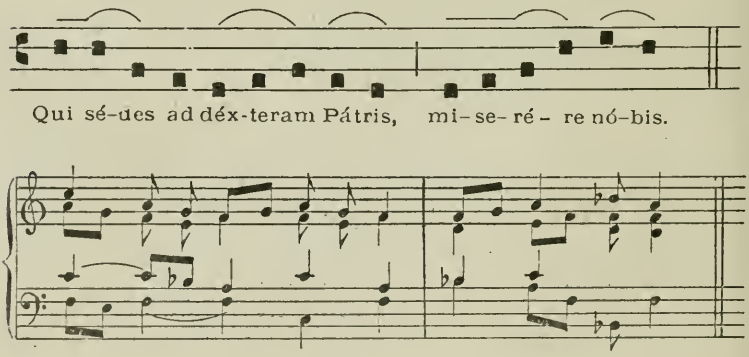
tion, qui devient alors une *résolution* et acquiert de l'importance.



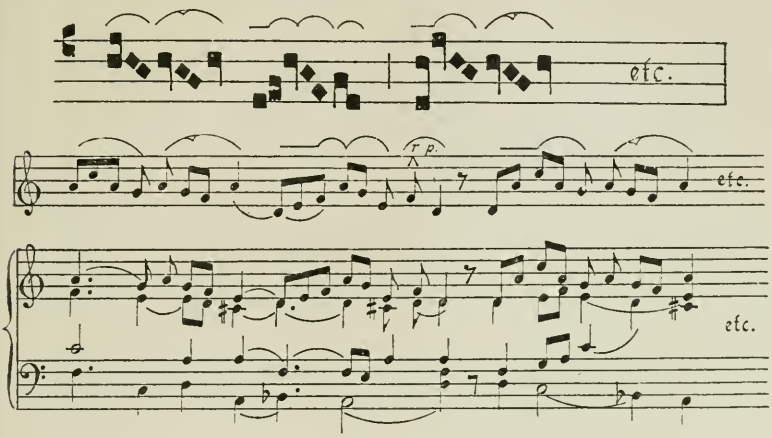
L'ex. de musique, que j'ai ajouté à ceux du plain-chant, montre que ce fait s'observe dans l'un et l'autre genre.

2° Par note de *thesis*, il faut comprendre une *thesis* simple ; car, bien que l'on change aussi d'accord sur les *thesis* contractées avec une *arsis*, je parlerai de celles-ci en traitant des *arsis*, puisque par le fait de leur contraction elles deviennent des *arsis*.

Ceci dit, voici un exemple de chant syllabique :



Voici un exemple de chant vocalisé. C'est un fragment de l'Alleluia : *Justus germinabit :*



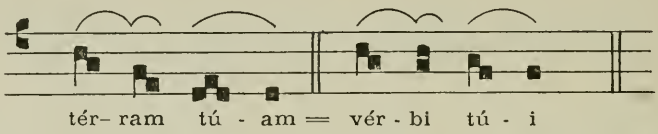
Ces exemples sont clairs par eux-mêmes et démontrent l'application de la règle ci-dessus. Cependant, j'ai dit que c'était une règle générale, et, si d'ordinaire les notes de *thesis* comportent un changement d'accord, il peut se faire que, par suite du mouvement du chant et pour ne pas charger l'accompagnement, on laisse passer une ou plusieurs *thesis* sur le même accord.

Cela se présente pour les *thesis* qui ne marquent qu'une distinction des neumes et des rhythmes, *thesis* de valeur minime ; alors l'on réserve ses changements d'accord pour les *thesis* plus importantes, qui font cadence. Si les *thesis* en effet sont des points convenables pour changer l'harmonie, il n'y a pas obligation stricte de le faire.

Telle est la règle générale, claire et *unique* qui régit l'harmonisation des *thesis*. Ce qui suit n'en est que l'explication et l'application.

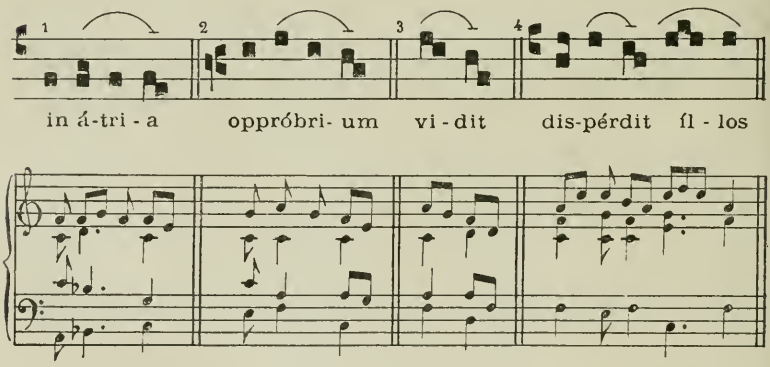
= *Des thesis féminines.* = Nous avons eu déjà l'occasion d'étudier les finales féminines, dont les 2 notes tiennent la place d'une seule et ne forment qu'un temps

rhythmique, celui de la *thesis*. A vrai dire, en rigueur d'analyse, la *thesis* féminine forme un petit rhythme par la contraction ;



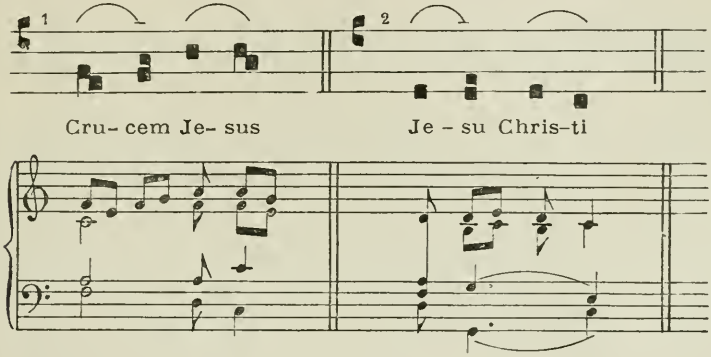
mais, quand il n'y a pas de cadence proprement dite, qu'elle ne termine pas un membre de phrase (ce qui la ralentit et peut la transformer en masculine 29,67,64), on peut négliger la *thesis* de ce petit rhythme, qui est fort peu appréciable et s'annule dans le mouvement général. Dans ce cas donc, on accompagnera les *thesis* féminines par un seul accord, ce qui conduira à traiter parfois leur première note comme appoggiature. Cela n'est que rationnel, vu ce que j'ai dit.

Ex. :

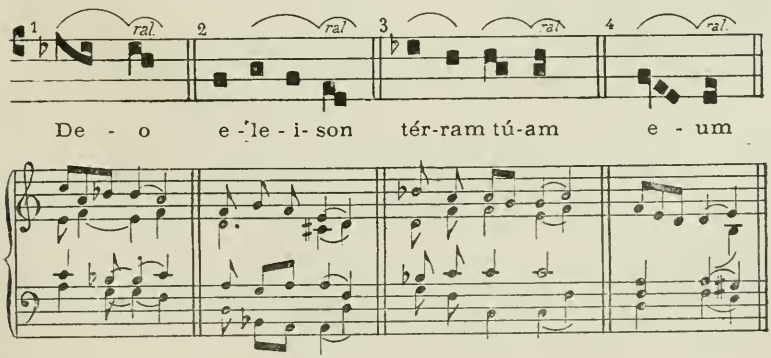


L'ex. 2 ci-dessus montre comment l'accord de $^6/_4$, préparé selon les règles de l'ancien contrepoint, accompagne bien les *thesis* féminines. Il forme une sorte d'harmonie de retard de la quinte, et donne une impression un peu analogue à celle d'une harmonie avec appoggiature, en secondant très bien l'accentuation de la première note de ces *thesis*.

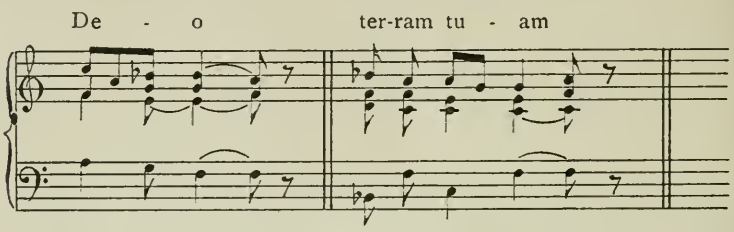
Voici encore quelques exemples où, au contraire, la 1re note de la *thesis* féminine est note *réelle*, et où la seconde est traitée en note de passage, conformément à ce que nous avons dit tout à l'heure (ex. 1 ci-après). On peut encore employer l'accord de $^6/_4$ sur la seconde note de ces *thesis ;* précédé et suivi de l'accord de quinte, il forme sur la même basse, une harmonie légère qui convient bien au caractère de transition de cette note.(Ex. 2 ci-après.)



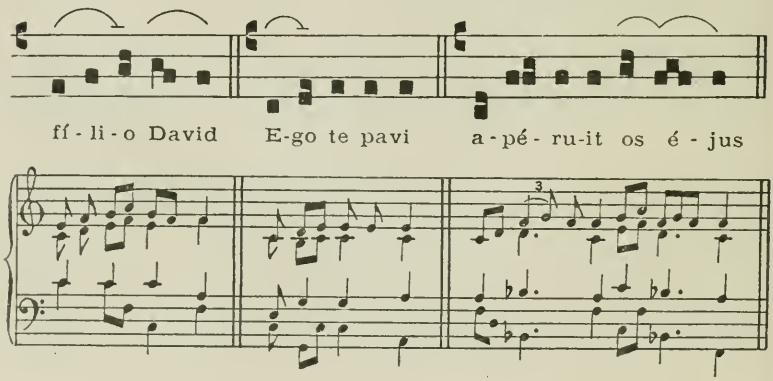
Mais lorsque les *thesis* féminines forment une cadence, et que le ralentissement de leur exécution les transforme en finale masculine, chacune de leurs notes peut porter un accord spécial et l'on a, dans ce cas, une formule de cadence harmonique complète. Ex. :



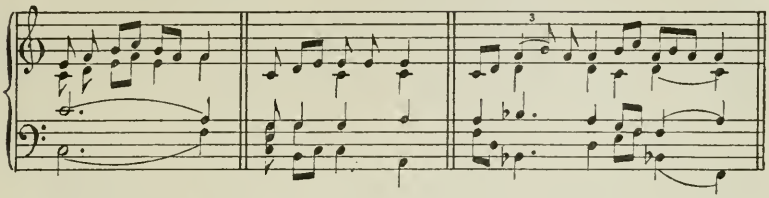
Toutefois, même ici, je ne crois pas que l'emploi d'un seul accord sous la *thesis* féminine fasse mauvais effet. Il est vrai que ce procédé peut entraîner à des harmonies de retard inusitées dans l'ancien contrepoint, mais que je n'oserais blâmer, ni exclure absolument. Ainsi, l'on pourrait harmoniser comme il suit les cadences des ex. 1 et 3 qui précèdent :



Enfin, si les nécessités de la composition harmonique amènent l'accompagnateur à donner un accord à chacune des notes de la *thesis* féminine, hors le cas de cadence (où la 1re note est ralentie), et alors que dans l'exécution elle n'a qu'une valeur minime (64), il faudra bien veiller au choix des accords. Un plaquage maladroit d'accords parfaits sur chaque note de ces *thesis* peut les alourdir, en contrarier leur caractère coulant et de transition. A ce point de vue, je préfère à l'accompagnement suivant :



celui-ci, où les accords de 6te rendent l'harmonie plus douce et plus légère :

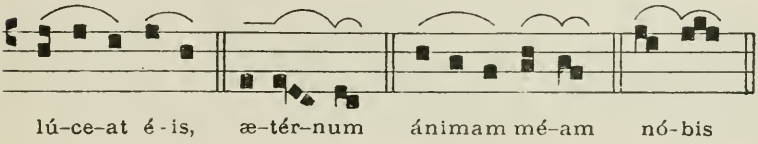


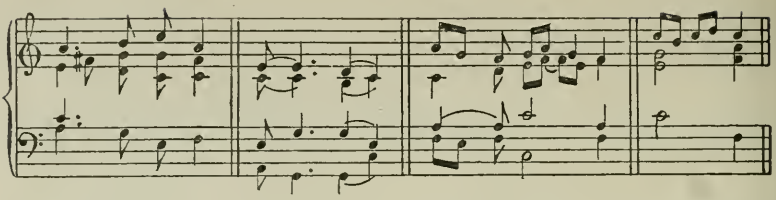
= *Des cadences.* = Toutes les *thesis* n'ont pas la même valeur ; les unes font cadence et comportent un repos plus ou moins grand du mouvement, les autres ne marquent seulement que la distinction des rhythmes. Mais les cadences elles-mêmes sont d'inégales valeurs ; les unes finissent un membre de phrase ; les autres, une phrase. L'harmonie qui *accompagne* la mélodie, doit donner le sentiment de cette ponctuation par les formules qui lui sont propres et que l'on nomme : *cadences harmoniques.* Il y en a de diverses sortes : *cadences parfaites et cadences imparfaites,* qui correspondent aux différentes ponctuations de la phrase mélodique. Comme il n'y a là rien qui ne soit connu des harmonistes, je n'ai pas à insister sur ce point, me réservant de traiter en leur lieu plusieurs détails.

§ II. *De l'arsis.*

= *Règle générale.* = Toute note d'*arsis*, soit simple, soit contractée, ou son équivalent, est un point favorable aux changements d'accord.

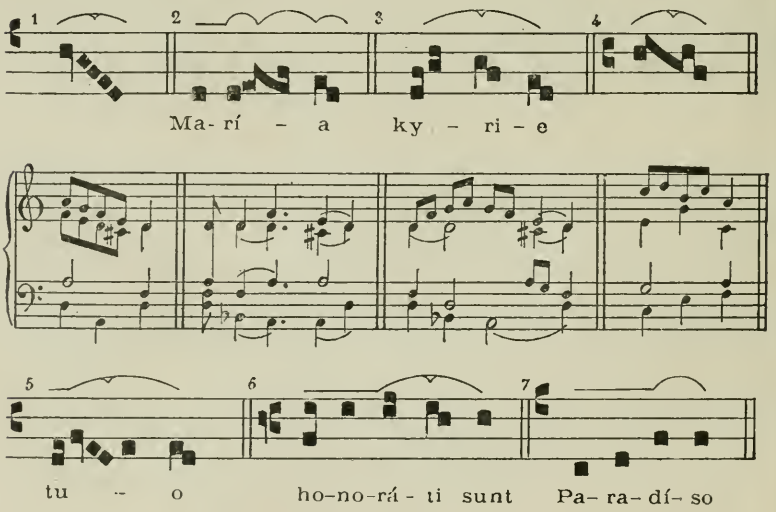
Les termes mêmes de cette règle disent assez qu'il n'y a pas toujours obligation d'opérer ces changements d'accord. Voici des exemples qui appliquent cette règle générale :

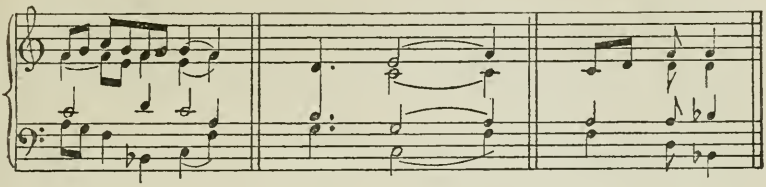




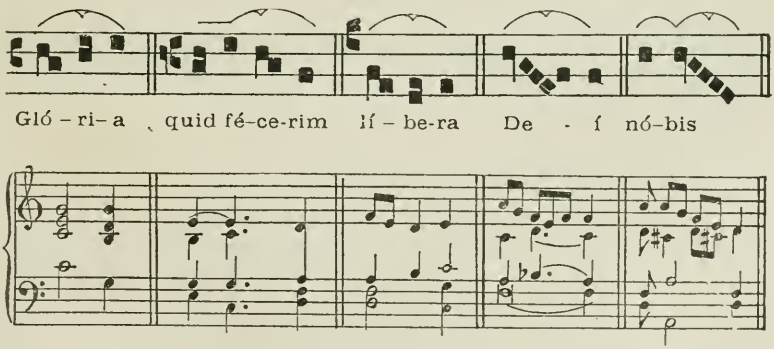
= J'ai dit : toute *arsis*, soit simple, soit contractée, ou son *équivalent*. En effet, c'est parce qu'il y a élan ou reprise du mouvement sur ces notes, qu'elles sont propices au changement d'accord, parce qu'alors il y a coïncidence entre les mouvements de l'harmonie et ceux du rhythme mélodique. Dès lors, toute note où il y a élan ou reprise de mouvement, quoique secondaire, peut être assimilée à l'*arsis*. C'est pourquoi, les notes initiales des anacrouses et les notes où tombe une subdivision, toutes les notes, en un mot, qui sont parties fortes d'un temps ou subdivision de temps, deviennent des points favorables pour changer d'accord.

Voici une suite d'exemples qu'on comprendra à la simple lecture :





Toutefois, si l'on veut bien se reporter à ce que j'ai dit (32) sur le caractère des subdivisions et la qualité secondaire de leur accent d'attaque, on verra que c'est là surtout que l'on peut se dispenser de changer d'accord, si on ne veut pas en changer à toutes les reprises de mouvement. Que si l'on en change, il faudra préférer une harmonie douce et coulante, dont la basse procède par mouvements conjoints ou par petits intervalles, où les autres parties fassent de même et aient des notes communes avec l'accord précédent ; enfin où les accords de 6te et $^6/_4$ contribuent à maintenir dans l'harmonie ce caractère, qui convient si bien à ces passages. C'est ce qu'on peut constater dans les ex. suivants :

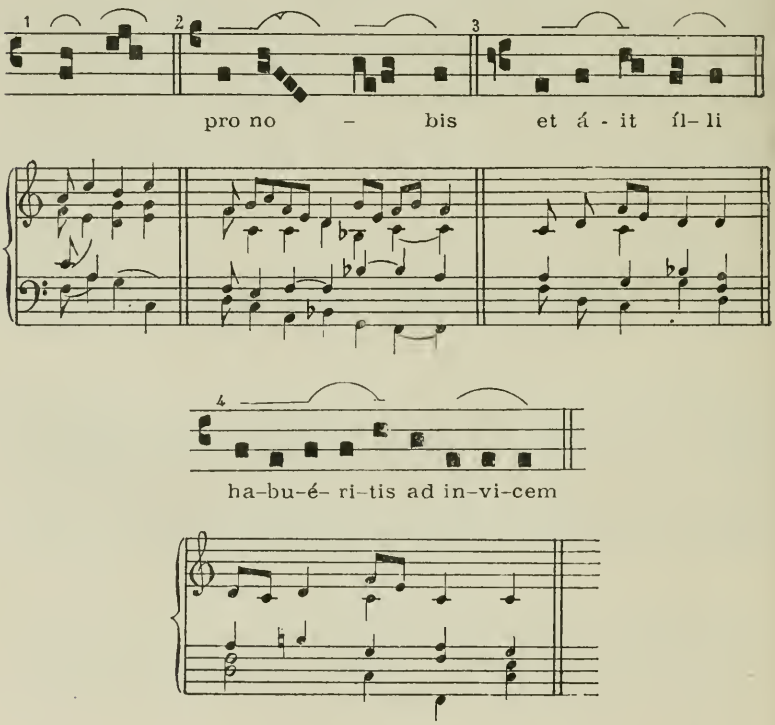


= *Exception.* A la règle générale que nous avons vue, il n'y a qu'une seule exception, mais elle mérite l'attention du lecteur, tant à cause de son importance, qu'à cause de

la délicatesse de sentiment rhythmique qu'elle exige pour être bien comprise dans son motif et dans sa pratique.

On ne doit pas changer d'accord sur une arsis *de deux notes, qui n'est pas précédée d'une* thesis *d'au moins 2 temps ou de son équivalence.*

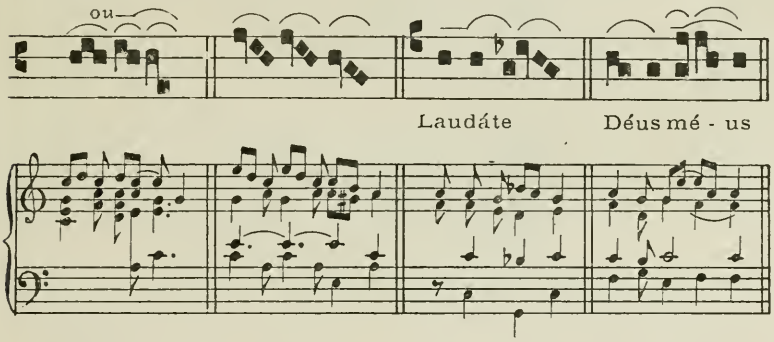
Ainsi, quand il y a une *thesis* de 2 temps (*thesis* moyenne), comme on l'a expliqué n° 65, on peut très bien changer d'accord. J'entends par équivalence d'une *thesis* de 2 temps, une *thesis* féminine, qui subdivise par ces 2 notes les 2 temps qui appartiennent à la note unique de la *thesis* simple masculine. J'entends également une *thesis* d'un temps suivie d'une note anacrousique ; parce qu'alors il y a toujours 2 temps entre l'*arsis* et le frappé de la *thesis*. Ex.:



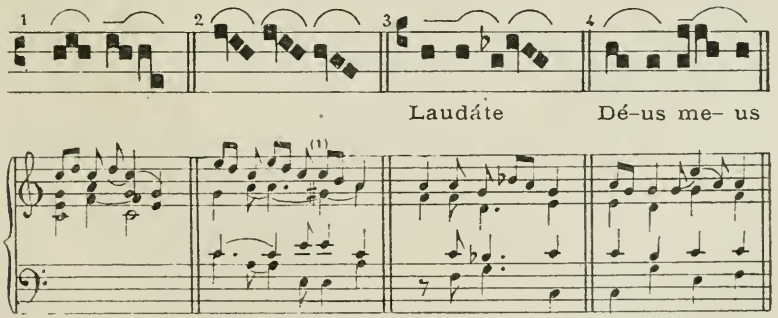
Dans ces exemples, rien qui ne concorde parfaitement entre l'harmonie et le chant.

Mais quand il n'y a, avant l'*arsis* de deux notes, qu'une *thesis* d'un seul temps,on ne doit pas changer d'accord sur l'*arsis*, à moins que le passage ne soit accompagné note contre note. C'est ce que je vais expliquer ; et de ce fait ressortira plus clairement encore le rapport du rhythme et de l'accompagnement.

= Jouez ces fragments en chantant la mélodie.

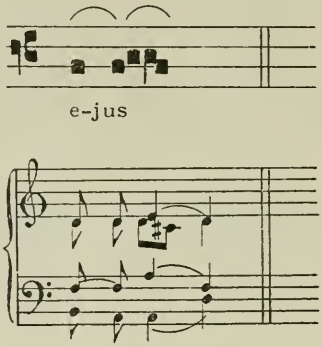


N'est-il pas vrai qu'on éprouve une gêne et que l'accompagnement embarrasse le rhythme ? L'harmonisation ci-dessous ne donne pas cette impression.



1. Ce dernier neume a une harmonie spéciale sous chaque note par le retard de la tierce. En maintenant l'acc. de $\frac{6}{4}$ sur l'*ut* et donnant au *si* l'acc. de $\frac{5}{3}$, on eût mouvementé trop une note faible.

Dans les ex. 1 et 4, l'équivalence rhythmique était déjà un guide assuré ; et j'ai préféré ne garder qu'elle en rhythmant de la 2e manière. La différence, qui existe entre cette seconde harmonisation et celle que j'ai donnée plus haut pour tous ces exemples, me paraît très sensible. Avant d'expliquer cette règle, j'observerai que le cas suivant n'est point une objection, mais ne fait que la confirmer :



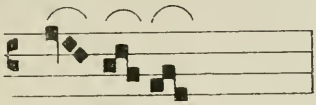
L'*arsis*, qui suit la *thesis* d'un temps, est décomposée dans l'accompagnement : chacun de ses 2 temps a, par le retard de la 3ce, une harmonie spéciale ; chacun de ces deux temps est mouvementé. Nous tombons ici dans le cas où chaque note a son harmonie spéciale, ou, si l'on veut, c'est l'harmonie note contre note: qu'il y ait 2 notes ou une note de deux temps à l'*arsis*, cela revient au même, puisque chaque temps est marqué par l'harmonie. Or, ce genre d'accompagnement est un ordre de faits différent de celui que crée le groupement de plusieurs notes sur un accord. J'aurai bientôt l'occasion d'en parler.

Revenons maintenant à l'étude de l'exception formulée ci-dessus.

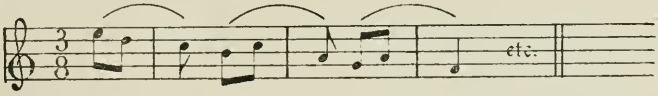
Si l'on cherche la raison du fait que nous venons d'étudier (car le lecteur remarquera que ces règles s'appuient sur des faits), on peut croire qu'elle vient du désaccord

qui s'établit entre le mouvement de l'harmonie et celui du rhythme mélodique.

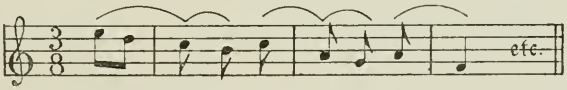
Dans le fragment suivant :



où les *thesis* ne sont que d'un temps, nous avons des rhythmes ternaires trochaïques, c'est-à-dire ayant deux temps à l'*arsis* et un à la *thesis*. En frappant un accord sur chaque *thesis*, vous ponctuerez le rhythme et distinguerez la fin de chaque rhythme. Au contraire, si vous mettez un accord sur chaque *arsis* après celui de la *thesis*, ces deux accords frappés coup sur coup donnent l'impression de deux temps forts successifs et contractés, comme s'il y avait une succession de rhythmes ïambiques, portant 2 temps à la *thesis* et un à l'*arsis*. Au lieu de :



vous avez

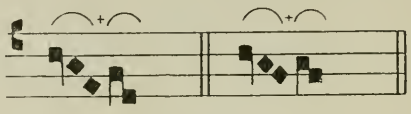


Ces 2 rhythmes sont en complet désaccord, et d'autant plus que le premier (le trochaïque) s'enchaîne d'une façon si coulante que, dans une exécution un peu animée où l'on marque très peu la *thesis*, il équivaut à une série de rhythmes contractés. La différence est presque insensible à l'oreille qui volontiers croit entendre :

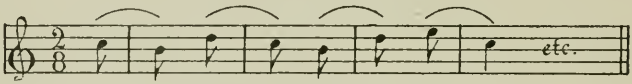
au lieu de

Cet enchaînement, cette liaison de succession, qui favorise l'équivalence, est complètement détruite par le frappé successif de deux accords.

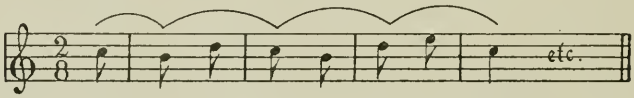
Cette même équivalence se produit pour les mêmes motifs entre les rhythmes qui ont une *arsis* d'une *note* après une *thesis* d'un temps, et auxquels s'applique l'exception exposée précédemment concernant leur harmonisation.



Ces formules, il est vrai, appartiennent à des cadences, où le ralentissement final donne de l'importance à la *thesis* et permet d'accentuer l'*arsis* davantage. Mais qu'on chante :



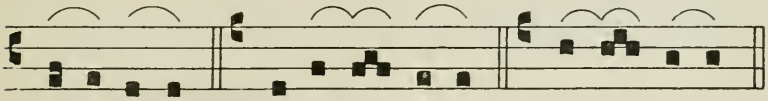
sentira-t-on beaucoup de différence d'avec :

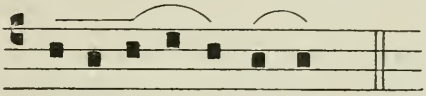


Non ; et l'équivalence ici est bien établie. C'est exactement le cas de la marche, où les mouvements se suivent de si près, qu'on ne sait trop s'ils sont distincts ou contractés. Avec ces *thesis* de valeur minime, l'enchaînement est si facile, qu'il semble aller jusqu'à la contraction ; mais sitôt que la *thesis* s'accuse un peu, à plus forte raison quand elle a deux temps (soit réunis sur une seule note, soit répartis sur deux), la distinction et même la disjonction des rhythmes se font plus sentir.

C'est donc à l'impression de 2 rhythmes de caractères opposés donnés par l'harmonie, d'une part, et par la mélodie, de l'autre, que je crois devoir attribuer le fait examiné et la règle qui en découle.

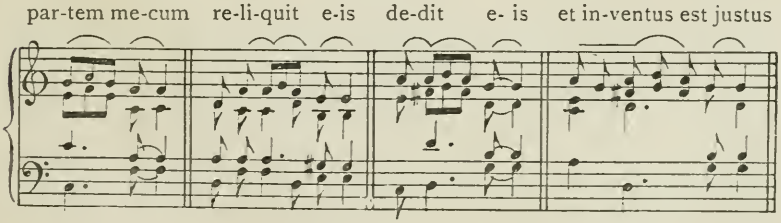
Je signalerai, entre autres cas d'application de cette règle d'exception, l'harmonisation des finales suivantes, ou autres semblables, qu'à première vue on croit faciles, parce que l'habitude où l'on est de ne s'inquiéter guère du rhythme dans le plain-chant les a fait harmoniser ou par un accord sur chaque note, ou tant bien que mal autrement.





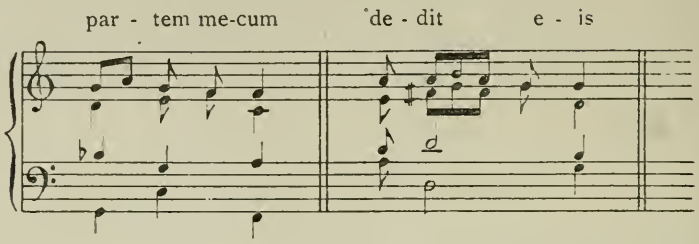
Nous avons ici des *thesis* d'un temps précédant l'*arsis* finale.

A moins de donner un accord à chaque note, on ne peut en donner un à l'*arsis ;* et en y faisant tomber l'accord final, l'harmonie achève sa cadence et donne l'impression de la *thesis* par son accord final, juste au point où le rhythme de la mélodie fait *arsis*. Alors la fin de ce rhythme a l'air d'arriver en retard, comme les cavaliers de la *Grande Duchesse*, quand tout est fini.

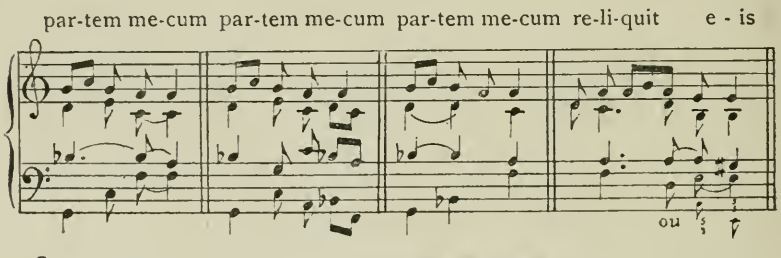


Voilà ce qui me semble incorrect. Il faut faire coïncider la finale du rhythme avec le dernier accord de la cadence harmonique, afin que les deux finales ou *thesis* s'accordent. Pour cela, ou bien on ne mettra d'accord que sur la

dernière syllabe, sans en donner à la 1re du dernier mot, là où se trouve l'*arsis*. Ex. :



ou bien on donnera un accord à chaque note, de manière à former la cadence harmonique avec les 2 notes du rhythme final ; car le précédent essai semblera, à bon droit, peu satisfaisant. L'anticipation est peut-être trop faible comme harmonie pour une *arsis* finale, naturellement mise en relief. Je proposerais donc les procédés suivants, quoique sans doute ils soient de valeur inégale.



Le second exemple : *partem mecum* sert à montrer comment on peut profiter de la prolongation naturelle qu'a toute note finale dans l'exécution, pour y placer deux accords formant cadence. En plusieurs cas, c'est la seule ressource dont on dispose pour traiter les finales de certains modes sans user de l'altération. Toutefois, je regarde cet expédient un peu comme *in extremis ;* il y faut beaucoup de circonspection.

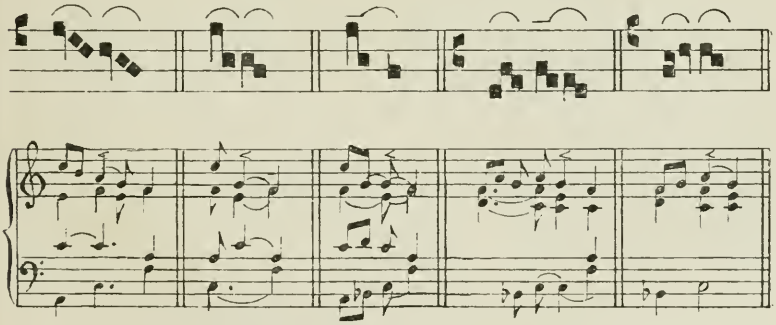
Les deux autres fragments sur *dedit eis*, et *et inventus est justus*, se prêtent à des combinaisons analogues à celles

de *partem mecum*. On peut les réaliser en transposant ces dernières un ton plus haut.

J'examinerai l'application à quelques cas spéciaux de la règle générale des *arsis* et de son exception.

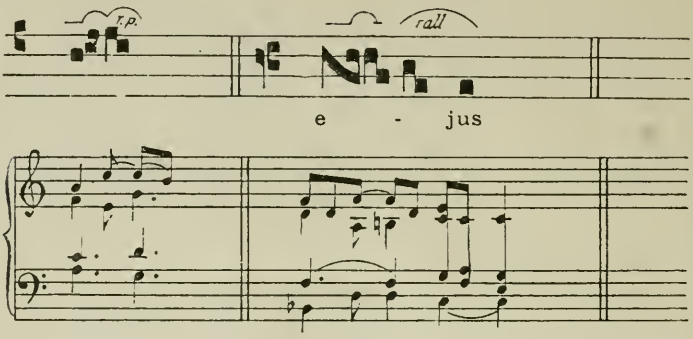
= Dans les neumes adjoints, l'accord tombe naturellement sur la *thesis*, et l'*arsis* du 2e neume n'en reçoit pas, à moins qu'on ne change l'harmonie à chaque note. De plus, ce que nous avons déjà vu (69 et 56) nous a prouvé que l'on pouvait toujours user sûrement de l'équivalence, aussi bien pour l'exécution que pour l'harmonisation de ces neumes.

Le *pressus* traduit par des neumes adjoints rentre donc dans le même cas (56). — Si l'on donne à chaque note du second neume une harmonie propre, on devra user d'une harmonie coulante ; autrement de grands sauts de parties, surtout à la basse, donneraient l'impression d'un mouvement trop fort pour cette reprise d'*arsis* qui est douce et même insensible au second neume. Ex. :



L'accompagnateur doit veiller dans le cas présent à la manière dont le chœur rhythme les neumes adjoints. Nous avons vu en effet que, soit l'effet de la contraction, soit par suite d'une subdivision artificielle, la 1re des 2 notes unissonnantes peut être *arsis* au lieu d'être *thesis ;* il en résulte une différence d'exécution qui a son contre-coup dans

l'harmonisation du second neume surtout, comme on le constate ci-après :



On voit quelle analyse délicate du rhythme est nécessaire pour une bonne harmonisation.

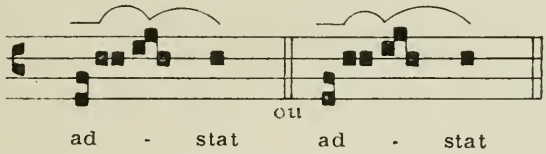
Ceci me donne l'occasion de remarquer que l'harmoniste doit parfaitement connaître le rhythme du chant, tel que le chœur l'exécute ; car il y a des choses que le chant laisse quasi-incertaines. Il se trouve en effet que, dans l'exécution, certains points de *thesis* ou d'*arsis* sont assez peu accusés pour prêter flanc à des équivalences, comme il arrive dans la déclamation. Le rhythme s'y trouve cependant assez net dans ses points principaux, pour que l'oreille ne soit pas embarrassée en ces endroits, ni surprise d'une légère variante d'analyse. Mais ce qui semble un peu vague, indécis et flottant dans le chant, devient tout de suite accusé par l'harmonie. La note qui passait légère, coulée, emportée par le flux du rhythme, attire tout à coup l'attention, quand un changement d'accord l'accompagne ; forcément elle se distingue des autres notes qui passent sur le même accord.

Je me souviens qu'un jour j'accompagnais une maîtrise exerçant une pièce grégorienne. Dom Pothier présidait la répétition, et s'efforçait d'expliquer aux choristes qu'ils ne mettaient pas à un certain endroit une *thesis*, qui devait y être placée. Son explication, fort nette cepen-

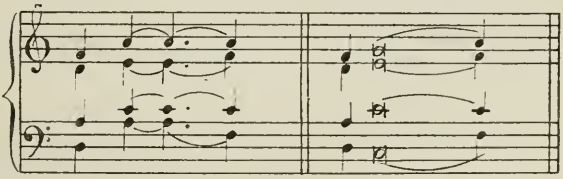
dant, avait l'inconvénient de s'adresser à des choristes, dont l'instruction musicale était trop peu développée pour qu'ils pussent la comprendre. Je priai Dom Pothier de faire exécuter ce passage, et, corrigeant mon harmonie, je mis un accord sur la *thesis*, qui par ce procédé s'imposa au chœur. Quand je supprimais cet accord, la *thesis* disparaissait de l'exécution.

= Il paraît donc avantageux, pour prévenir toute confusion, de simplifier le plus possible l'accompagnement et de laisser au chœur sa liberté d'exécution. Si cette recommandation est générale, on peut en tenir compte spécialement dans les cas que je viens de signaler, c'est-à-dire, là où l'exécution du chant, légère et animée, peut prêter à des indécisions ou à des variantes d'analyse rhythmique. J'en signalerai quelques exemples.

On a vu (49) que la double note *(distropha* et parfois double *virga)* peut amener à rhythmer le neume suivant de 2 manières :



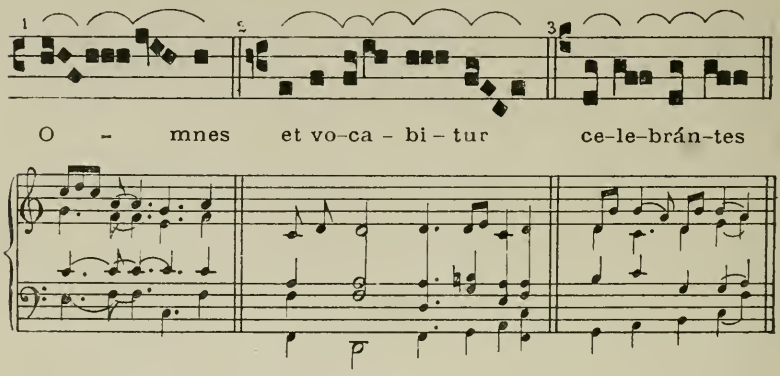
En pareil cas, je mettrai simplement comme harmonie :



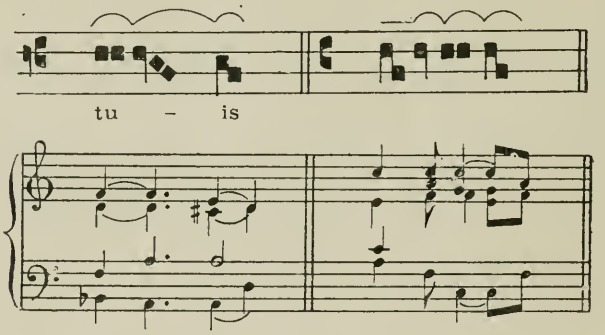
Dans le second ex. où le *ré* porte *arsis*, il est regardé comme appoggiature.

= Sous le *strophicus*, en bien des cas ; sous l'*apostropha ;* sous un groupe de 3 notes placé sur une syllabe pénultième dite brève; enfin toutes les fois qu'un groupe demande une nuance d'exécution légère, j'éviterais de

faire intervenir un changement d'accord, ou, si je ne puis, j'en ferais un très léger. Ex. :



Au contraire, il arrive parfois que l'harmonie, par ses changements d'accords, aide le chœur dans l'exécution en assurant le rhythme. Cela peut se trouver surtout dans les successions des *strophici*, *distropha*, *tristropha*, soit se succédant les uns aux autres, soit enchaînés à un neume. Dans ces cas, un changement d'accord coulant et en rapport avec la reprise légère du mouvement qui a lieu entre ces neumes, sera d'une grande utilité, comme je l'ai expérimenté.



= *Notes de passage.* A mesure que l'exécution du plain-chant, d'après l'enseignement de Dom Pothier, se

répandait, comme plus rationnelle et plus traditionnelle, on affirmait aussi la nécessité des notes de passage dans l'accompagnement. Quelles étaient les notes de passage et les notes réelles ? Voilà ce qu'il n'était pas facile de déterminer sans une exacte connaissance du rhythme. Chacun souvent était livré à son goût et à sa fantaisie. On peut déduire maintenant, d'après ce que nous avons établi, quelles sont les notes réelles et quelles sont les notes de passage.

Une note de passage est une note qui sert de liaison, de transition dans une mélodie entre les notes qui font partie d'un accord. Elle est toujours à la partie faible du temps ou au temps faible, c'est-à-dire, qu'elle ne tombe jamais sur le temps fort, ni sur la partie forte du temps, ou, si l'on veut, avec le *frappé* de l'accord. C'est ce qui la distingue des appoggiatures fortes, qui, sans faire partie de l'accord, frappent avec lui et sont toujours la note initiale du temps.

Cela posé, il est facile de déduire que :

1° *sont notes réelles*, c'est-à-dire, faisant partie de l'harmonie.

a) Les notes de *thesis*.

b) Les notes d'*arsis*, dans les conditions énumérées plus haut (133) d'abord ; puis ensuite toute note qui est au frappé d'un temps ou d'une subdivision ; car, s'il n'y a pas changement d'accord à cet endroit, cette note fait partie de l'accord qui précède.

Il n'y a d'exception qu'au cas où cette note est appoggiature forte.

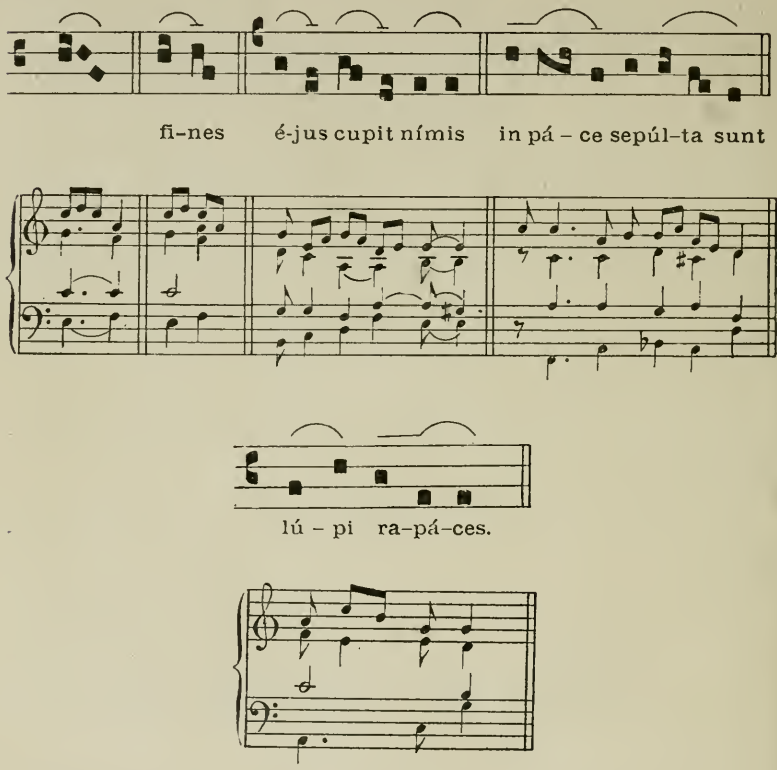
2° Sont notes de passage :

a) Les notes qui sont à la partie faible des temps et ne rentrent pas dans l'accord qui harmonise le neume.

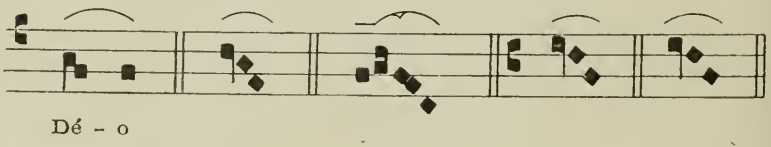
b) La seconde note des *thesis* féminines sans cadence, quand la première est note réelle, peut être note de passage.

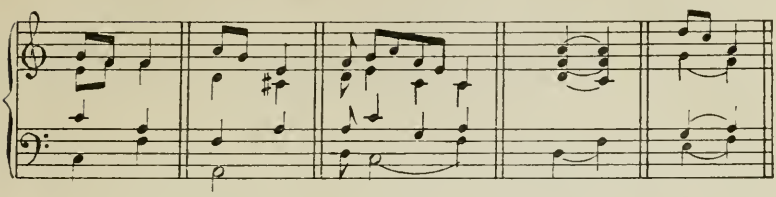
c) L'anacrouse d'une note peut aussi être traitée de

cette manière au choix de l'harmoniste. Alors elle ne fait pas partie de l'accord suivant. Ex. :

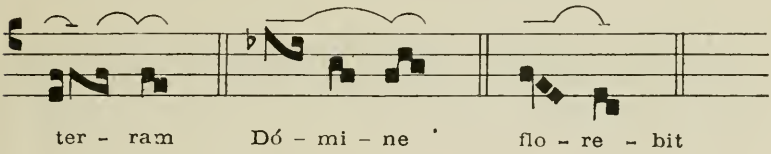


On a pu remarquer que souvent, au lieu des simples notes de passage, il se présente des anticipations ou des échappées mélodiques. Ex. :

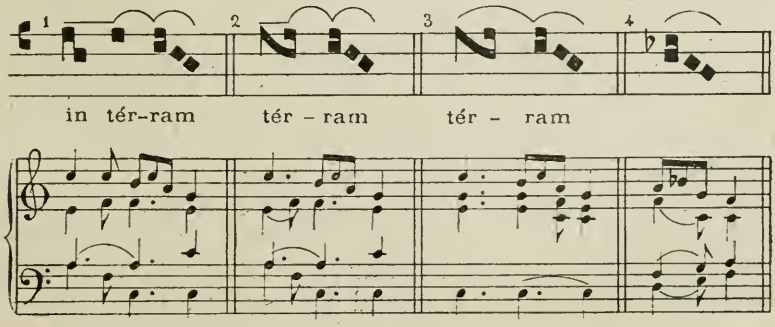


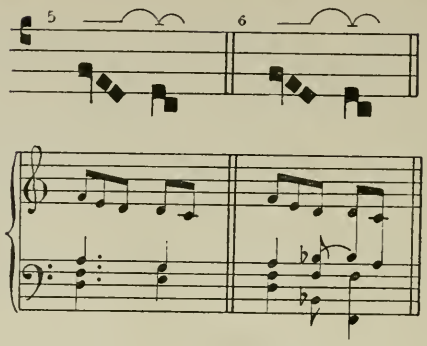


= Nous avons vu (21) comment dans les neumes simples à *arsis* de 3 notes on opérait parfois une subdivision artificielle.



Il y a en effet une grande facilité à transformer en *arsis*, par une légère accentuation, le 3e temps faible d'un rhythme, qu'il soit mesuré ou non. Je constate le fait sans énumérer les diverses raisons qui l'expliquent. Le caractère équivoque et facultatif de ce 3e temps de l'*arsis* ne nuit en rien à la marche ou aux combinaisons proportionnelles du rhythme. L'harmoniste y trouve l'avantage de pouvoir à son gré placer ou omettre un accord sur ce 3e temps, et d'alléger ainsi l'harmonie. Ex. :





Ainsi dans les ex. 1 et 2, il n'est pas tenu compte de l'*arsis* qui se fond dans le rhythme. Dans l'ex. 4, au lieu d'harmoniser chaque note, la 1re seule et la 3e de l'*arsis* ont un accord.

Des 2 côtés, c'est donc un accord en moins, et l'accompagnement n'est pas aussi chargé.

De l'accompagnement de note contre note.

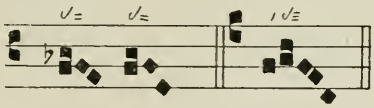
Il y a des cas où l'harmoniste est contraint de donner une harmonie spéciale à chaque note. C'est un procédé aussi nécessaire parfois que délicat ; mais je crois que, si l'harmoniste s'inspire des idées émises dans ce Traité, il verra de suite que cet accompagnement sera tout autre chose que le plaquage d'accords usité jusqu'à ce jour pour les travaux de ce genre. Outre les règles qui régissent l'harmonie en général et les règles fondamentales que nous avons étudiées pour l'application de l'harmonie au chant grégorien, il sera bon, dans ce cas particulier, de ne pas perdre de vue les conseils suivants :

1° Rendre l'harmonie aussi coulante et légère que possible, par l'emploi des accords de 6te ou 6/4 ; par le maintien d'une basse commune, et en se contentant d'un simple changement de position, quand cela suffira. Ce change-

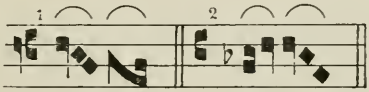
ment de position des parties d'un accord, serait insuffisant là où est requis un changement d'accord ; mais sur les notes placées à la partie faible de l'*arsis*, sur celles qui peuvent être *notes de passage*, il suffit pour *mouvementer* l'harmonie, quand elle doit se mouvoir dans ces conditions.

2° Les *thesis* s'accommodent bien des accords parfaits ; tandis que souvent, dans le cours de la phrase, les accords de 6te, par leur nature appellative, conviennent très bien pour l'élan de l'*arsis*. Evidemment, il ne s'agit pas là d'une règle générale, ni encore moins absolue, comme on le voit par les termes de cette observation.

3° Lorsque, par une nuance d'interprétation, comme en indiquent souvent les manuscrits, plusieurs notes d'un passage sont *soulignées*, on peut user alors avec avantage d'un accord sous chaque note. C'est ce qu'on voit dans les passages suivants :



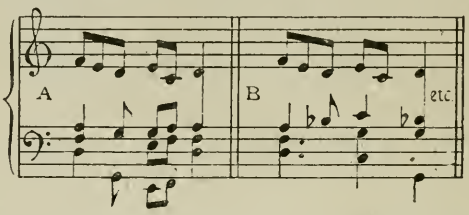
4° Par une suite naturelle de ce qui a été dit au n° 138, quand une *arsis* de 2 notes vient après une *thesis* d'une note, et que ces deux notes n'entrent pas dans l'accord de la *thesis*, il faut alors changer d'harmonie sur chaque note. Ex. :



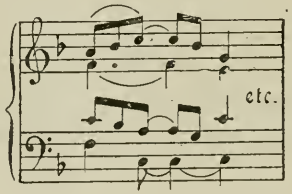
Ainsi dans l'ex. 1, les notes du neume final : *mi*, *ut* exigent une autre harmonie que le *ré* précédent. Mettre seulement un accord sur le *mi* serait contrarier par l'harmonie le sentiment du rhythme, ainsi qu'on l'a vu (248). Il ne reste qu'à donner une harmonie à chaque note ; ressource suprême, toujours à la disposition de l'harmoniste, mais dont l'emploi demande des précautions. Dans

ce cas, des accords de 6te, des changements d'accord sur la même basse seront souvent d'un meilleur effet qu'une succession d'accords plaqués.

Quand donc les notes de l'*arsis*, dans le cas exposé, ne rentrent pas dans l'accord précédent, cette harmonie de note contre note est obligatoire. L'harmonisation A ci-dessous est donc préférable à B.



Il arrive parfois que les parties accompagnantes font des mouvements à l'instar de la mélodie. Il en résulte parfois des nuances délicates que le sentiment du rhythme peut seul juger. Ainsi pour l'ex. 2 ci-dessus, j'ai donné (274) une harmonie ainsi conçue :



Ici le *sol* du ténor peut être considéré comme une échappée mélodique, vu la place faible qu'il occupe à l'*arsis* et vu surtout l'influence du rhythme de la mélodie qu'il suit exactement. Dans d'autres conditions, il formerait changement d'accord.

Est-il besoin, en terminant cet article de faire remarquer combien nous sommes loin de tout ce qui a été dit sur cette matière, et combien il ressort, de plus en plus que le chant grégorien est chose bien différente de notre misérable plain-chant moderne ? Le peu de bon qui y de-

meure, c'est ce qu'il a gardé du chant primitif ; encore pour le bien exécuter, faut-il recourir aux règles qui régissent le texte original. Pour ce qui regarde l'accompagnement, je crois que tout harmoniste se rendra compte de la simplicité et de la clarté de cette théorie formulée en *deux règles* et *une exception.*

J'aurais pu m'étendre sur la pratique de l'accompagnement, mais les livraisons que je me propose de publier serviront de démonstration pratique et seront plus utiles.

ARTICLE II. — Nature de l'harmonie propre au chant grégorien.

On a tant discuté (moi, comme les autres) et probablement on discutera tant encore en cette matière, que le plus sage, sans doute, est d'être bref. C'est pourquoi je ne traiterai que les trois points suivants d'une façon sommaire. L'harmonie du chant grégorien doit être : 1° *diatonique*, 2° *consonnante*, 3° *selon les formes de la mélodie grégorienne.*

§ I. *Harmonie diatonique.*

= L'harmonie diatonique est celle qui procède par tons et demi-tons, mais où le demi-ton n'y apparaît qu'entre deux tons. C'est l'opposé du genre *chromatique*, où se montrent deux demi-tons consécutifs : *ut,ut♯, re.* Je ne parle pas ici de l'ancien genre chromatique.

Le diatonisme de l'harmonie grégorienne est le point le moins discuté, et, à vrai dire, le moins discutable, puisque la tonalité du plain-chant exclut toute succession chromatique qu'on ne peut réaliser dans la solmisation tétracordale ou hexacordale.

Il ne faut pas considérer comme infraction au diatonisme, les inflexions de voix plus ou moins douteuses que l'on fait en exécutant certains ornements, pas plus qu'aujourd'hui on ne les envisage de la sorte, quand on les trouve dans les chants populaires ou autres. Les analyses

de demi-tons et de quarts de ton, qu'en certains cas ont voulu faire quelques auteurs, sont ou des inexactitudes ou des subtilités rigoureuses d'analyse, qui grossissent l'importance de ces inflexions d'ornement.

L'altération ascendante par le ♯ dans les cadences est plus controversée. Dans une brochure, j'ai soutenu sa légitimité tonale, et je crois en effet que, dans les conditions où les maîtres du XVIe siècle l'ont employée, il existe entre elle et notre note sensible une différence essentielle de nature, d'origine et d'effet. Je la regarde comme un phénomène inhérent à l'ancienne tonalité, où elle se produit par la disposition des tétracordes, comme le *bémol*, par leur conjonction. Mais autre chose est la légitimité tonale de son existence, autre chose est l'opportunité de son emploi. J'ai défendu l'une et l'autre, et cependant aujourd'hui, sans vouloir condamner ceux qui harmonisent le plain-chant à l'instar des anciens maîtres, j'avoue que, sous bien des rapports, leurs œuvres, si parfaites en elles-mêmes, ne me semblent pas résoudre complètement la question.

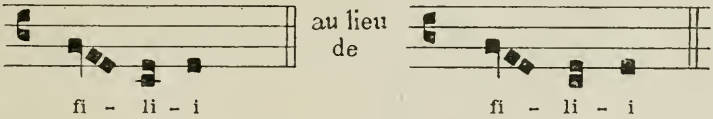
Le contrepoint, qu'ils ont porté à la plus haute perfection, est né et s'est développé alors que le plain-chant était en décadence, et que sa tradition rhythmique se perdait de plus en plus. Il est manifeste pour tous que dans leurs œuvres la phrase de plain-chant devient un thème, un prétexte à musique. Sans aucune préoccupation à l'égard du rhythme, ils allongent, ils mesurent les notes selon les besoins de leur ingénieux travail ; mais dans ce travail on peut observer trois choses.

D'abord, c'est qu'il n'offre aucune indication sur le rhythme de la mélodie grégorienne. Cela ressort de la remarque précédente.

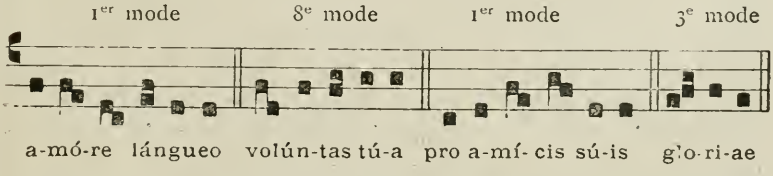
En second lieu, c'est que l'usage de l'altération paraît aussi acceptable dans ce genre de musique qu'il est inopportun et nuisible dans l'accompagnement du chant grégorien. Celui-ci est chose bien différente de la mélodie palestri

nienne, même quand le thème en est pris dans le plain-chant. Les anciens maîtres l'ont manipulé *ad hoc*, et l'ont fait entrer dans le tissu de formules harmoniques, où l'altération est amenée naturellement pour y parfaire la conclusion des cadences. Mais dans la mélodie grégorienne, telle qu'elle nous apparaît maintenant, nous n'avons plus des notes isolées. Elles se groupent sous le rhythme pour former des successions, où l'altération ne peut être amenée sans heurter le sentiment tonal, ni sans changer la physionomie caractéristique du mode. Ce demi-ton, accidentel sans doute, est le produit légitime de la disjonction des tétracordes ; il n'en reste pas moins vrai que, s'il appartient à l'échelle de l'ancienne tonalité, son emploi est étrange dans un chant où il est soigneusement évité, même quand le demi-ton est naturel.

Ainsi dans le 5e et le 6e, les meilleures et les plus anciennes leçons ont toujours préféré la cadence à la tierce à celle par le demi-ton. Ex. :



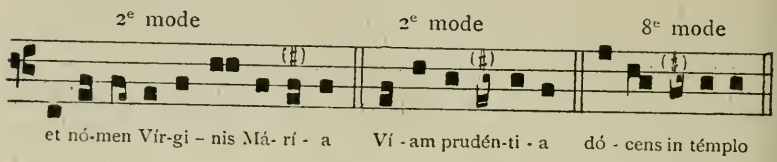
Il n'est pas difficile non plus de constater, dans les finales mélodiques, que le ton en-dessous de la finale y est accusé, et donne un sentiment harmonique que l'altération détruit, au point que ceux qui admettent l'altération sont contraints souvent de n'user que de la cadence plagale : Ex. :



N'est-il pas impossible d'user ici de l'altération ? Et dans

le dernier exemple, l'emploi de l'accord de *mi* majeur (avec *sol* ♯) sous la dernière note ne serait-il pas raide après ce neume : *mi fa sol* ♮ , et avec la seule note *fa* pour transition ? Dans l'ancien contrepoint ce passage serait traité avec cet art infini que goûtent les connaisseurs; ici on est limité par le chant et son rhythme qu'il faut suivre.

Avouez encore que l'altération mélodique serait étrange dans les finales suivantes :



Or, plus ou moins accusée et formellement exprimée dans le chant, cette impression du ton plein au-dessous de la finale et de l'harmonie qu'elle comporte, existe toujours. En bien des cas, elle forme une particularité caractéristique du mode par la formule qui l'exprime ; de sorte que l'altération *altère* souvent aussi le sentiment modal, et en change la caractéristique.

Et c'est la troisième chose que je relève dans l'ancien contrepoint : c'est que la modalité, nonobstant des traces fort saisissables, est dans l'ensemble un peu confuse et affaiblie. La théorie sur les modes donnée par MM. Gevaert, Van Damme et Lemmens ne me paraît ni complète, ni absolument vraie de tous points ; mais j'estime que beaucoup de ses conclusions sont acquises à la science. Or l'harmonie qu'on en déduit est, notamment aux cadences, différente de celle du XVIe siècle. Le texte primitif du chant grégorien nous montre une foule de successions, de formules mélodiques, où se montrent bien des rapports peu saisissables dans les chants thématiques des œuvres anciennes. Tout cela confirme la théorie dont je parle, en plusieurs points importants. Ainsi, on n'y termine pas toujours par l'accord parfait sous la finale du chant ; mais on

regarde cette finale tantôt identique à celle de l'échelle du mode, tantôt à sa quinte ou à sa tierce. Plusieurs cadences sont rejetées, etc.

Quant à employer l'altération dans les parties accompagnantes et à l'éviter dans la mélodie, il y a là un défaut de logique qui ne fond pas dans l'unité les 4 parties d'un contrepoint pour en former un tout homogène ; et l'on ne saurait par ce procédé, qui demande beaucoup d'adresse et de vrais tours de force, échapper aux inconvénients que j'ai signalés plus haut au regard de la tonalité et de la modalité.

« Mais vous brûlez donc ce que vous avez adoré, me dira-t-on ? » — Je ne brûle rien, et n'adore que Dieu seul. Voilà pourquoi je ne condamne pas ceux qui s'en tiennent à une école ou à une autre, mais je n'hésite pas à changer d'avis, quand des études plus avancées me font croire que la vérité est ailleurs. A quoi bon en des matières si ardues s'inféoder à une opinion, parce qu'on l'a jadis soutenue dans des brochures ? Ne vaut-il pas mieux étudier que s'entêter ? Je prie d'observer seulement que, si la question du rhythme avait été élucidée comme elle l'est maintenant, les divers systèmes d'accompagnement prônés jusqu'à ce jour, ou ne fussent pas nés, ou eussent été modifiés.

L'attente des lecteurs sera peut-être trompée en voyant se terminer ici la discussion d'un système d'accompagnement au point de vue de la tonalité et des modes. Il est de fait que la matière pour disserter ne manque pas. Si je ne continue pas cette discussion, c'est que présentement (je l'avoue sans détour) je ne crois pas posséder suffisamment une théorie des modes telle que je la souhaite. En écrivant les exemples d'accompagnement de cet ouvrage, j'ai suivi encore, faute de mieux, la tradition des anciennes écoles ; mais j'espère, en publiant des livraisons de pièces accompagnées, compléter en ce point ce qui manque à la théorie de l'accompagnement. J'ose dire qu'en en exposant la partie rhythmique, le plus grand pas

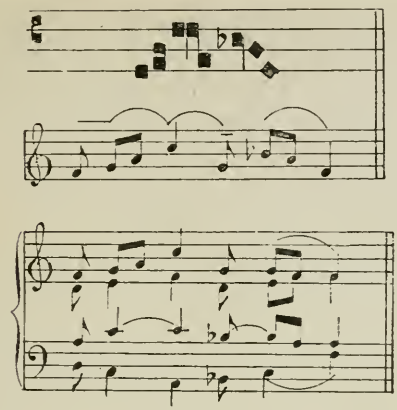
est fait ; c'est celui qui importe le plus à l'exécution, quelle que soit la théorie des modes que l'on embrasse.

§ II. *Harmonie consonnante.*

Par harmonie consonnante, on entend celle qui se compose uniquement des accords parfaits avec leurs renversements et des dissonnantes artificielles. Ces dernières sont ainsi nommées par opposition à l'accord de 7me dominante et ses dérivés, où se frappe de prime-abord et simultanément (c'est-à-dire sans préparation) la dissonnance naturelle, formée par la 7me dominante contre le 4e degré, et celle du 4e degré contre la sensible. L'ancien contrepoint usait des dissonnances par retard d'intervalles, et de quelques autres provenant des notes de passage et, plus rarement, de sauts d'intervalles.

J'ai traité suffisamment cette matière que l'on trouve expliquée, du reste, dans tous les ouvrages d'harmonie ancienne, notamment dans les *Éléments d'harmonie* de M. St. Morelot.

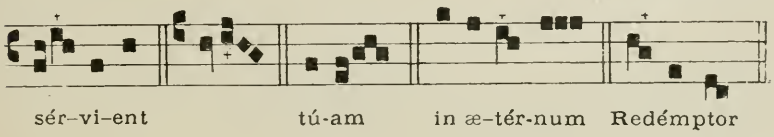
Je dirai seulement un mot des singularités signalées p. 161. Ces passages, qui semblent donner l'impression d'un accord de 7e dominante, embarrasseront certainement les harmonistes. Après réflexion, je crois qu'il n'y a pas à hésiter, qu'on peut très bien ici employer ces accords. Ce sera une exception ; mais comment l'éviter ? Essayez de traiter autrement ces passages, et vous verrez les embarras et les gaucheries où l'on est entraîné. C'est l'avis de M. l'abbé Morelot, avec qui je causais un jour de ces formules mélodiques. Cependant, si l'on veut sauver la forme, on peut arranger son harmonie de manière que la dissonnance de 7e n'y paraisse que *préparée*. Ex. :



C'est bien du scrupule pour un mince résultat, et encore ne pourrait-on pas, sans doute, partout et toujours user de ces ménagements.

§ III. *Harmonie appropriée aux formes de la mélodie grégorienne.*

= J'ai eu plusieurs fois l'occasion de faire remarquer la liberté d'allures du chant grégorien, soit en regard du plain-chant moderne, soit en comparaison des mélodies créées en vue du contrepoint ancien, ou sous son influence (genre choral, pièces *alla Palestrina*). Il en résulte que l'harmoniste se trouve en face d'éléments qui n'entraient pas dans le tissu de l'ancien contrepoint. Le style sévère des anciennes écoles n'admettait ni l'appogiature, ni les échappées mélodiques, etc. qui abondent dans les mélodies grégoriennes :



J'avais persisté dans ma brochure : *De l'harmonisation*, etc. à rattacher encore à l'ancien contrepoint ces formes particulières. Mais sur ce point, aussi bien que sur l'emploi *exceptionnel* de l'accord dissonnant naturel dans certains passages, je pense avec plusieurs, qu'on peut y aller plus franchement. Voici ce que m'écrivait à ce propos M. St. Morelot, si compétent en cette matière :

« Dans le chant grégorien, tel que l'enseigne Dom « Pothier, une chose s'impose avec évidence : *c'est que le « chant procède, non par notes, mais par groupes.* Ce prin- « cipe, comme vous l'avez bien compris, *renverse abso- « lument la pratique de l'accompagnement, telle qu'elle était « en usage.* J'ai constaté que celle que vous proposez, « implique l'emploi de formes inconnues à l'ancien contre- « point ; mais loin de vous en faire un reproche, j'estime « que vous ne vous donnez pas assez de liberté, au regard « de cette tradition à laquelle vous vous efforcez de vous « rattacher. A considérer les choses en elles-mêmes, je ne « vois pas pourquoi, du moment qu'on est obligé de « s'affranchir de cette tradition sur des points importants, « on voudrait continuer à la subir sur d'autres, où elle ne « constitue plus guère qu'une gêne inutile ; ni pourquoi « l'emploi de certaines harmonies modernes, qui ressortent « naturellement du procédé mélodique lui-même, devien- « drait incompatible avec un chant conçu en dehors de « toute préoccupation d'harmonie, soit ancienne, soit mo- « derne.

« A la bonne heure, si vous entendez exclure les suc- « cessions chromatiques, qui sont en dehors de l'échelle « tonale du chant ; mais pour le reste, je ne vois aucune « incompatibilité, si l'on peut en déduire une harmonie « régulière. ».

De l'harmonisation vocale.

On désigne sous ce nom celle qui est écrite pour les voix et qu'on appelle aussi : *faux-bourdon.*

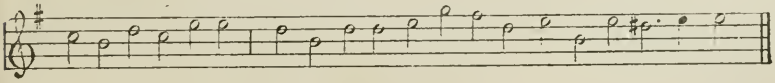
Il y aurait beaucoup à dire sur les *faux-bourdons* dans les siècles passés, comme dans les temps présents. Un mot peut suffire : c'est que l'on entend aujourd'hui des choses qui, bien souvent, sont mauvaises sous tous rapports.

Le faux-bourdon est surtout usité dans la Psalmodie solennelle.

Les maîtres du XVIe siècle ont laissé de beaux modèles en ce genre, que l'on connaît peu et qu'on étudie moins encore. Les cadences mélodiques y sont ornées d'une harmonie fort riche, où la disposition des voix, l'emploi judicieux des artifices du contrepoint révèlent une grande science dans l'art d'écrire et produisent un bel effet. C'est là un genre à part, sur lequel, au point de vue du rhythme mélodique, il n'y a peut-être pas beaucoup à étudier. Il y aurait probablement à tenter la composition d'autres formules harmoniques dans un autre genre dont nous allons parler bientôt.

On a voulu harmoniser également pour les voix diverses pièces de l'office divin. Les ordinaires de Messe et quelques motets de Saluts *(Ave verum, etc.)*, ont été travaillés le plus communément. C'est une collection détestable, sans en excepter les œuvres de ce genre écrites par des musiciens de grand talent. La faute en est aux conditions défectueuses du genre. Que voulez-vous faire avec un chant dont chaque note est frappée d'un coup de bâton, et alourdie au passage par un accord ? La sévérité du style tourne alors à la pauvreté.

Dans ces pièces vous entendez les *dessus* (si le chant est au *ténor*), ou les *ténors* (si le chant est au *dessus* ou *soprano*) criailler des parties aussi intéressantes que ce *spécimen :*



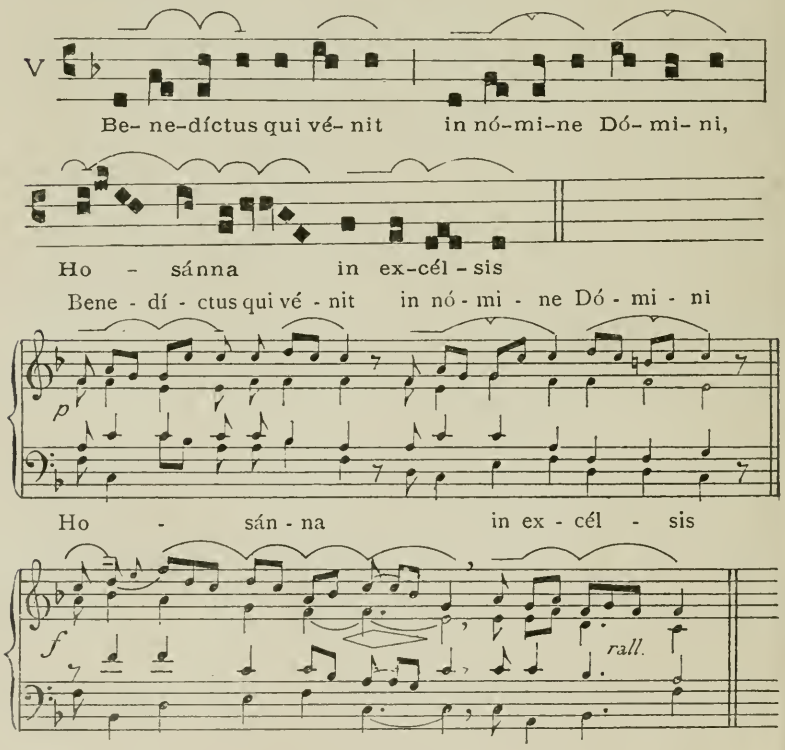
e e e e e e e e e e e e e e e e le-i-son

La basse, renforcée d'une contre-basse, se meut gravement par des successions dont la monotonie fait tout le

charme ; pendant que l'organiste plaque vigoureusement ses accords, en appelant parfois à son aide la sonorité de toutes les *anches*. Je sais bien que les musiciens de talent ont écrit exactement ; que leur travail se distingue, au premier coup d'œil, par diverses qualités ; mais le genre est toujours là ; et quand on est à l'étroit, la conséquence, pour tout le monde, est qu'on est gêné dans ses mouvements.

Il y aurait, ce me semble, quelque chose à tenter, en se basant sur le rhythme. Je me permets d'offrir à titre d'essai le *Benedictus* des Messes d'Avent et de Carême, arrangé pour chœur à 4 voix mixtes.

Voici d'abord le texte de ce fragment dans sa notation ordinaire :



Cette harmonisation n'est pas autre chose qu'un accompagnement d'orgue, écrit avec un peu plus d'attention pour se conformer au style vocal ; mais elle est basée sur le rhythme.

On demandera peut-être si l'exécution d'une semblable pièce est chose facile. Je réponds : oui, pourvu qu'on veuille bien observer ce qui suit :

Il est indispensable que tout chanteur connaisse la mélodie harmonisée. Comme il s'agit de pièces fréquemment usitées, ce n'est pas une difficulté. En tous cas, les choristes des parties accompagnantes doivent exercer ou entendre exercer le chant, afin de l'apprendre.

Il ne faudra pas donner à ces choristes une copie contenant simplement leur partie, mais bien la partition entière, comme on le fait souvent. A tout le moins, devra-t-on leur écrire le chant au-dessus de leur partie, pour leur montrer la correspondance.

Ainsi préparé, le chœur arrivera facilement à l'ensemble, à cause de la simultanéité des paroles et de l'indication du rhythme ; car chaque changement d'accord se fait à des points déterminés que marque le maître de chapelle, et que le sentiment rhythmique de la mélodie fait pressentir. Là, comme ailleurs, il faut de l'exercice, mais les difficultés ne seront certainement pas grandes.

ARTICLE III. — De l'accompagnement du chant par les instruments.

= Il s'agit ici d'instruments s'adjoignant aux voix, en jouant la mélodie. Entre tous, le quatuor à cordes semble devoir être préféré. Quant à l'emploi d'une contre-basse jouant le chant à une ou deux octaves au-dessous des voix, c'est d'un effet grotesque. Le violoncelle pour les basses et les ténors, et le violon, ou mieux encore l'*alto*, pour les voix aiguës, sont très convenables.

Pour exercer un morceau, rien n'entre mieux dans

l'oreille que cette sonorité d'une corde en vibration ; puis, avec ces instruments on rend les effets de lié et d'attaque des notes bien mieux qu'avec un orgue ou un harmonium.

A l'exécution, l'emploi de ces instruments, s'il est fait avec discrétion et habileté, guide les voix admirablement. Celles-ci, mieux assurées, laissent à l'orgue plus de liberté pour rendre son harmonisation indépendante du chant ; enfin, par l'usage de la sourdine, ces instruments prennent une sonorité plus voilée, qui se fond avec les voix et l'orgue, de façon à produire un ensemble d'un très bel effet.

En l'absence d'un organiste capable d'accompagner convenablement, un de ces instruments peut rendre grand service.

Si l'on n'a qu'un harmonium,il vaut mieux,avec un seul jeu et une seule main, suivre discrètement le chant pour le guider, que de viser à produire un ronron plus ou moins bruyant sous prétexte d'harmoniser le plain-chant. L'exécution avec orgue et instruments est sans doute une exécution de luxe que peu de chœurs peuvent se procurer ; mais celui d'une harmonisation de mauvais goût est à la portée de tout le monde. Il est vrai que le chant ordinaire est si peu intéressant en lui-même, que les deux ne se font pas grand tort et vont très bien de pair ; mais si l'on veut une bonne exécution de chant grégorien, il n'y a pas à hésiter, et mieux vaut se passer d'harmonisation que d'en avoir une défectueuse, spécialement quant au rhythme.

= A propos de sonorité instrumentale et d'instruments jouant la mélodie, je dirai un mot de la reproduction du chant dans l'accompagnement.

Certaines personnes y attachent une grande importance, c'est bien à tort; car je ne parle pas ici du plain-chant moderne, mais du chant grégorien restauré. Je suppose le chœur suffisamment exercé ; s'il ne l'est pas, il est préférable de ne pas chanter.

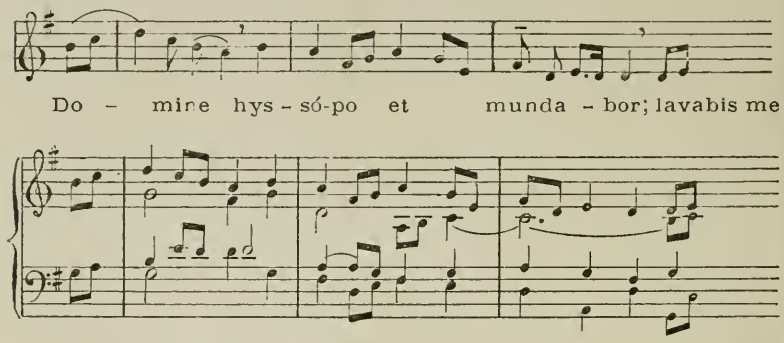
A quoi bon, puisque l'on veut relever le plain-chant, retomber dans cette vieille routine qui consiste à plus ou moins débrouiller à première vue les pièces d'un office ? Or, si le morceau grégorien est exercé, l'obligation de reproduire constamment le chant dans l'accompagnement est une gêne inutile, il ne guide pas les choristes qu'une harmonie rationnelle, au regard du rhythme, seconde mieux. Ils savent la mélodie ; c'est l'exécution rhythmique qu'il faut guider. De plus, cette reproduction est gênante pour l'organiste, parce que les mouvements de la mélodie, ses intervalles parfois assez développés, le mettent aux prises avec des difficultés de réalisation d'harmonie. Bien souvent j'ai eu l'occasion d'accompagner des chœurs, et j'ai acquis par expérience la conviction que s'astreindre à jouer toujours le chant, c'est s'imposer une gêne plus qu'inutile.

DEUXIÈME PARTIE. — Examen critique des accompagnements proposés jusqu'à ce jour.

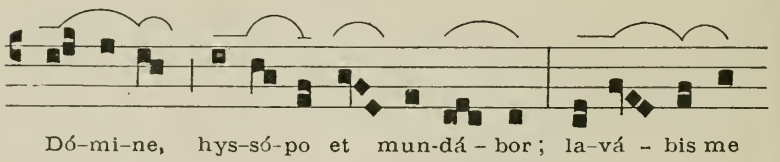
CE titre ouvre peut-être aux yeux du lecteur des horizons bien vastes; mais je m'empresse de le rassurer, en expliquant que mon intention est seulement d'examiner, à l'aide de quelques *spécimens*, ce qu'il y a de défectueux dans l'harmonisation du plain-chant, soit pur, soit amélioré dans son exécution. L'harmonie de note contre note est définitivement abandonnée. Partout on essaie de l'emploi des notes de passage, de la distinction des neumes. C'est parmi les travaux faits dans cet ordre d'idées que je prends mes exemples. Sans doute, tout n'est pas là ; cette revue est bien incomplète, et que de productions paraissent à chaque instant ! Néanmoins, tout peut être ramené en dernière analyse à cette idée : les tentatives des harmonistes n'ont rien donné de véritablement satisfaisant ; la raison en est que la distinction qu'ils ont faite des notes réelles et leur emploi des notes de passage reposent sur

des données rhythmiques arbitraires et insuffisantes. C'est le défaut général et capital qu'on retrouve dans tous les accompagnements, si différents qu'ils soient d'ailleurs, et c'est ce défaut que nous considérerons uniquement.

= Voici d'abord un extrait des *Œuvres inédites* de M. Lemmens (Tome II, *Chants liturgiques*).



Le fragment mélodique ainsi traduit et harmonisé est celui-ci :



Dans toute son œuvre, l'auteur a été préoccupé de réduire à la mesure la phrase grégorienne. Vainement recommande-t-on d'arrondir la mesure et de n'en tenir compte que d'une façon approximative, elle y est ; et par le fait de sa présence, des valeurs de durée diverses et un caractère rhythmique déterminé sont donnés aux notes, comme nous allons le voir.

Dans l'exécution, cette mensuration se fait inévitablement sentir, et elle est « affreuse », au dire de M. le chanoine Van Damme, qui a qualité pour en parler ; car

M. Lemmens n'était guère en cette matière que son porte-voix. Organiste de grand talent, il n'était pas un savant en chant grégorien. Ses relations avec Dom Pothier lui avaient fait entrevoir la supériorité du chant grégorien, et il s'en était enthousiasmé, comme en témoigne la préface de l'ouvrage cité, sans avoir suffisamment étudié sa constitution ni son rhythme. Vivement intéressé déjà par les recherches savantes de M. le chanoine Van Damme et de M. Gevaert sur les modes et l'harmonisation du plain-chant, il fit siennes ces théories, et se servit de l'autorité de son nom pour les répandre et les enseigner à son École de musique religieuse. Mais, ainsi que voulut bien me l'expliquer M. le chanoine Van Damme, à mesure que par l'étude pratique et les travaux publiés, le jour se faisait sur ces questions très ardues, où d'abord on est obligé de tâtonner, les inconvénients du procédé de mensuration du plain-chant devenaient évidents ; plusieurs autres points étaient mieux compris. Aussi, M. le chanoine Van Damme abandonnait-il avec l'école de Malines cette mensuration du chant liturgique ; mais « pendant qu'il marchait, M. Lemmens resta stationnaire ». C'est ce qui explique comment ni M. Van Damme, ni l'École de musique religieuse de Malines, ni M. Tinel, son directeur si estimé, ne peuvent être accusés d'avoir répudié à la légère les doctrines de M. Lemmens.

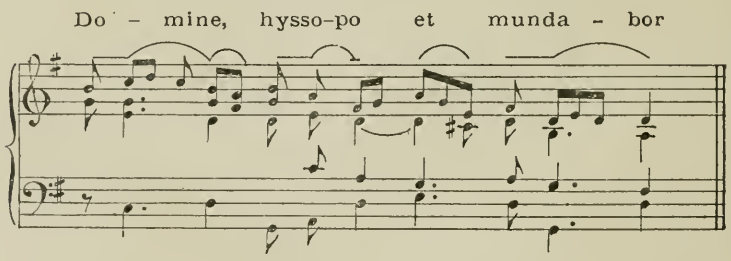
J'arrive à l'examen détaillé du fragment cité.

D'abord, je dis que cette mensuration a entraîné l'auteur à une traduction et à un rhythme arbitraire. Pourquoi les notes *si ut*, sont-elles croches, et *re* est-elle une note noire ? Dans le texte vrai, il y a une subdivision sur l'*ut* qui devient note forte ; ici c'est le contraire. Le *ré* devrait être note de passage ; il est temps fort et prolongé. — Sur la dernière syllabe de : *Domine*, il y a une finale féminine, où *si* est temps fort. Ici, c'est le contraire ; c'est le *la* qui le reçoit, et si incontestablement, que l'accord tombe sur cette note, tandis que la précédente est note de passage.

Pourquoi le neume qui est sur la dernière syllabe d'*hyssopo (fa sol)* est-il plus bref que ce qui précède ? Pourquoi la même chose se voit-elle sur *et*, où la 1re note est longue et les 2 autres, brèves ? Enfin, pourquoi cette décomposition du *torculus* sur la seconde syllabe de *mundabor*, en le scindant par la prolongation de sa note médiane, la plus coulée de toutes, celle qui est au plus haut degré note de passage ? Rien de tout cela ne s'appuie sur les manuscrits. Ces fantaisies rhythmiques ont leurs conséquences dans l'harmonie. Le groupe sur *et* y est scindé par un accord tombant sur la 2e note, et donnant l'impression d'une subdivision. De même sur *mundabor*, l'accord qui tombe sur le *mi* le subdivise. Enfin, nonobstant mon admiration pour l'harmonie qui accompagne ce mot, je crois qu'une cadence harmonique eût mieux accompagné la cadence mélodique qui se trouve ici, et qui est importante.

En résumé, dans ce court fragment nous relevons six fautes de rhythme, qui se reproduisent dans l'harmonie ; et celle-ci les accentue encore davantage.

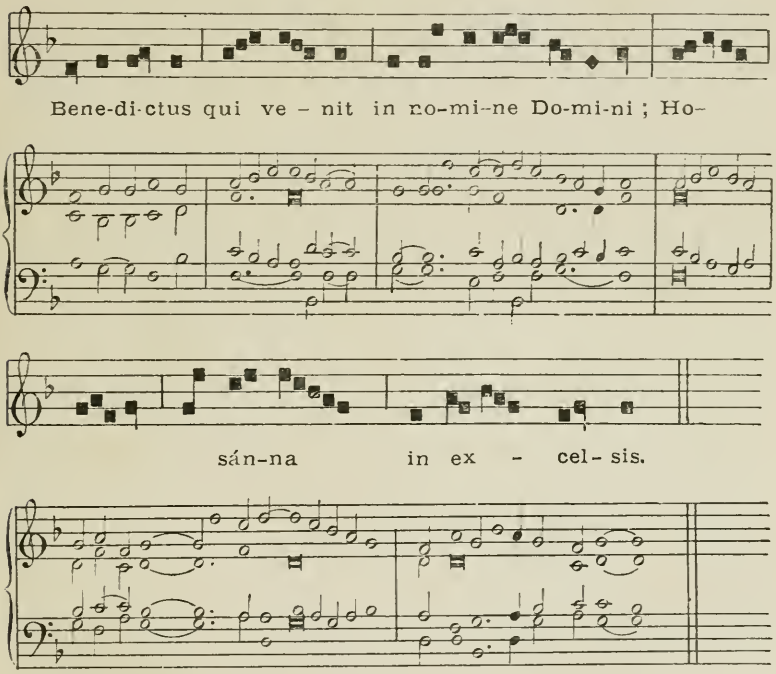
Avec de meilleurs principes et une plus grande connaissance du rhythme, tout musicien peut réaliser une bonne harmonie, en se basant sur le rhythme lui-même.



Il est superflu de multiplier les exemples ; et l'on ne peut que regretter que l'œuvre entière de M. Lemmens soit faite dans ce genre. Avec son grand talent, son amour de l'art religieux, il eût pu, grâce à une science plus appro-

fondie du chant grégorien, faire un travail aussi intéressant qu'utile.

Mieux inspirés, d'autres auteurs se sont affranchis de la mensuration ; mais le rhythme a été leur écueil. Voici un fragment extrait de l'*Harmonister Choral*, par J. Habert.



Malgré mon estime pour les grands organistes et musiciens allemands, je ne puis me persuader que ce travail d'un maître de chapelle, si estimé pourtant, soit un modèle de clarté d'abord, et de bon effet rhythmique ensuite.

En regardant l'ensemble de cette partition, on ne voit guère trace de rhythme ; on voit bien çà et là des longues et des brèves ; l'auteur s'applique à user de notes de passage, les syllabes groupent les notes ; l'édition dont se sert l'auteur indique bien aussi des longues et des brèves (si

on interprète en ce sens les ■ et les ♦) ; mais le rhythme ne se dégage pas de tout cela. L'auteur accompagne le texte mélodique d'une harmonie étrange et quasi contradictoire. Sans doute, une partie de ces erreurs retombe sur le texte de l'édition, qui guide ou égare l'organiste ; mais la disposition de l'accompagnement en lui-même indique combien l'auteur est allé à tâtons.

Ainsi je ne relèverai qu'une fois pour toutes, ces traductions des notes ■ par des rondes, ou notes de valeur plus longue, qui arrêtent le rhythme avant de passer à une syllabe d'un mot ; elles transforment en note forte une note placée à la partie faible du temps et essentiellement de passage. Cela se représente sur *nomine*, sur la fin de *in excelsis*. L'harmonie accuse davantage encore cette prolongation. Voilà ce qui est imputable au texte de l'édition. Mais voyez *qui venit ;* au premier coup-d'œil, on prend le *si*b du mot *venit* pour note de passage, comme il l'est sur *qui ;* mais voilà qu'un accord parfait à grands mouvements d'intervalles l'accentue, et forme dans ce neume une étrange subdivision. La cadence se termine sur le *la* qui suit, et la dernière syllabe arrive ensuite sans accord pour marquer sa *thesis* rhythmique, qui ne concorde plus avec celle de l'harmonie.

Quel accompagnement lourd sur le *torculus* de la dernière syllabe de *nomine*, où la note du milieu est évidemment une broderie de l'*ut !* Je me permettrai aussi de trouver faible la cadence harmonique de *Domini*. Faible aussi l'harmonie du 1er neume de *Hosanna*, où toutes les parties changent de position en courant sur le même accord, sans aucune indication de la *thesis*, tandis que le neume suivant a ses 4 notes solidement appuyées sur 4 accords, on ne sait pourquoi.

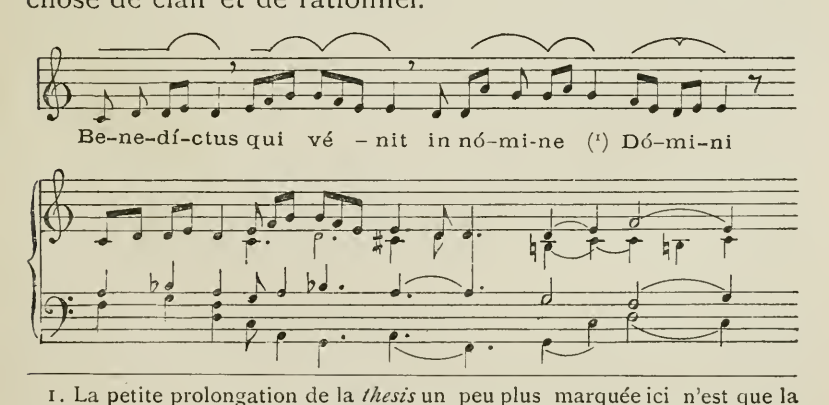
Sur la seconde syllabe de : *Hosanna*, le *ré*, qui est une légère anticipation mélodique, reçoit un accord parfait en pleine figure, et qui lui arrive, on ne sait trop comment, après un accord du 6te dont la basse est à la distance d'une

5te. Quant à la cadence harmonique qui devrait accompagner la *thesis* finale d'*Hosanna*, on ne la trouve pas. C'est toujours ce même échange de position entre les parties, comme quatre gamins jouant aux quatre coins ; deux changent de place au nez des deux autres, qui ne trouvent pas l'instant propice et restent immobiles. Les changements de position, les notes de passage, sont pour mener à quelque chose ; ce sont des transitions entre les accords pour adoucir les sauts d'intervalles et faire *chanter* les parties. Ici, ces procédés ne mènent à rien; ils ne sont qu'un remplissage, pour dissimuler le vide laissé par un seul accord sous une succession de plusieurs notes de la mélodie.

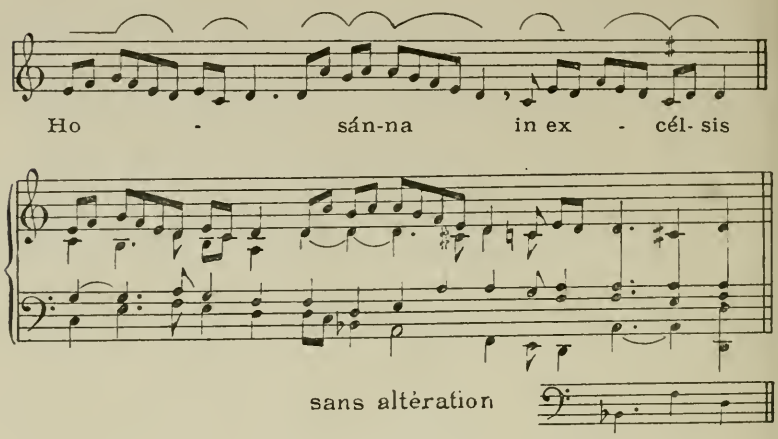
Enfin à *excelsis*, je ne ferai remarquer que les accords si mal à propos placés sur le *sol* et le *la*, et qui transforment en notes *réelles* ces notes qui ne devraient pas en avoir, d'après leur caractère rhythmique.

Je ne dirai rien sur la tonalité de cet accompagnement; que l'on adopte un système ou un autre, je regarde avant tout ici la concordance de l'harmonie et du rhythme.

Il sera très utile de comparer la citation précédente avec le même fragment donné ci-après. On verra comment, avec le texte primitif, on arrive aisément à quelque chose de clair et de rationnel.



1. La petite prolongation de la *thesis* un peu plus marquée ici n'est que la notation de ce qui se fait naturellement dans l'exécution. Sans cela, on ne



Ceux qui ne veulent pas user de l'altération peuvent réaliser l'harmonie indiquée par la basse de cette portée supplémentaire.

Il est encore facile de dièser l'*ut*, au commencement d'*Hosanna* (à l'endroit marqué d'une +) si l'on y veut une cadence, et si l'on juge que, sans l'altération, celle qui s'y trouve est insuffisante.

= Je cite enfin quelques extraits de l'*Ordinarium Missæ* de Fr. X. Witt (op. XXIII, 1876). Le nom de l'auteur, qui fut un si zélé propagateur de la musique ancienne et le fondateur de la Société de Ste-Cécile, a procuré une certaine notoriété à ce travail d'accompagnement ; mais les dithyrambes que l'on a entonnés à ce sujet sont aussi naïfs que plaisants. Je ne pense pas qu'il faille voir dans cet ouvrage un «secours providentiel,dont on doive remercier la Providence ! ! ! » Rien que ça ! Lisez vous-même.

---

fera pas à la seconde syllabe de *Domini* une subdivision, mais une *arsis* véritable qui l'accentuera désagréablement. En somme, nous avons ici une application sous une autre forme de la loi qui exige une *thesis* de 2 temps avant une *arsis* de 3 notes ; en d'autres termes, l'élan du mouvement est proportionné à son *ambitus* ou son étendue, et la *thesis* permet de prendre cet élan. Ici le rhythme, à cause de cette subdivision, a une grande étendue.

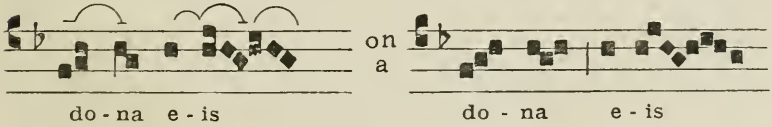
do - na e - is Do - mine et lux

perpe - tu-a lu - ceat e - is

On remarquera dans cette partition les mêmes défauts que dans la précédente ; plusieurs même semblent aggravés.

Une partie provient du texte fautif de l'édition ; l'autre est le fait d'un organiste livré à l'incertitude, ou égaré par de fausses indications.

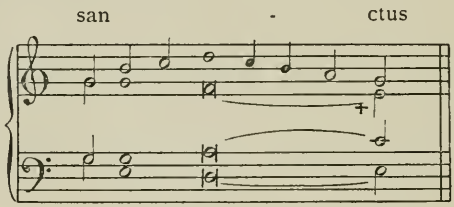
Le mot *dona* a volé la 1re note du mot *eis ;* au lieu de :



leçon d'un rhythme embarrassé, qui a sans doute nécessité cette petite pause de respiration si mal placée entre *dona* et *eis*. Mais ce n'est rien ; passons à : *eis*. L'auteur a cru devoir traduire par brèves les losanges du chant. Il s'ensuit que la *thesis* sur le *sol* disparaît, et que les neumes sont confondus.

De plus l'apparition d'un nouvel accord sur la 1re de ces brèves en fait un temps fort, et crée un sérieux embarras

pour rhythmer ce passage d'une manière quelconque ; car il n'y a d'accord qu'au *si b* suivant, et l'on ne sait comment rattacher les brèves frappées d'un accord, soit à ce qui précède, soit à ce qui suit. En tous les cas, l'harmonie contredit le rhythme. Quel lourd accompagnement sur cette finale si douce du mot : *eis !* Quant au mot : *Domine*, le *la*, qui est *arsis* et reçoit accent, n'est pas souligné dans l'harmonie. Ici, comme plus loin sur les grandes tenues d'accord avec notes de passage dans les parties, l'harmonie ne suit pas le chant et semble dire : « Tire-toi d'affaire et fais ce que tu voudras, je ne m'en occupe pas ! » Mais tout de même quelle singulière harmonie de cadence, sur *Domine*, pour la fin de la phrase ! Est-ce de la musique du passé ou de l'avenir ? C'est à n'en croire ni ses yeux, ni ses oreilles. Eh bien ! voilà cependant plus fort ; à une autre page du même volume, je lis ce qui suit :



Si Witt n'avait pas autre chose pour établir sa réputation, celle-ci eût été médiocre ; d'autant plus que les faits de ce genre abondent dans son travail. Comment un homme qui a tant étudié et pratiqué les œuvres anciennes, a-t-il pu écrire de semblables choses ?

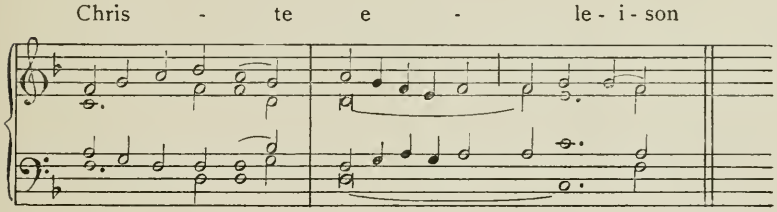
Continuons notre examen. Je passe sur l'harmonie de note contre note au mot : *perpetua.* Ce qu'il y a de défectueux vient du texte mélodique et de l'interprétation ordinaire qu'a faite l'auteur des notes ■ et ♦.

Au mot : *luceat* reparaissent les mêmes défauts signalés plus haut à : *eis.* La fin de ce fragment nous montre le

groupe final, où le sentiment exigerait quelque chose dans l'harmonie pour en accompagner le rhythme, venant sur un accord établi précédemment. Un seul retard de la tierce eût suffit pour produire bon effet ; le mouvement par lequel elle est amenée est bien faible, et laisse frapper l'accord sans tierce sur la note précédente.

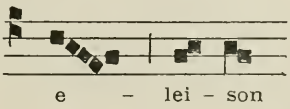
Je ne donne pas ici un spécimen d'harmonisation d'après le texte original, parce que j'espère publier cet Introït en entier.

L'harmonie est certes une belle chose, et, en soi, peut ajouter à l'effet du chant grégorien ; mais il faut qu'elle soit bien adaptée; et là, où le texte offre des défectuosités au regard du rhythme, elle les aggrave et les complique. Ce que nous avons vu le démontre. Qu'on regarde encore ce court passage harmonisé par le même auteur.

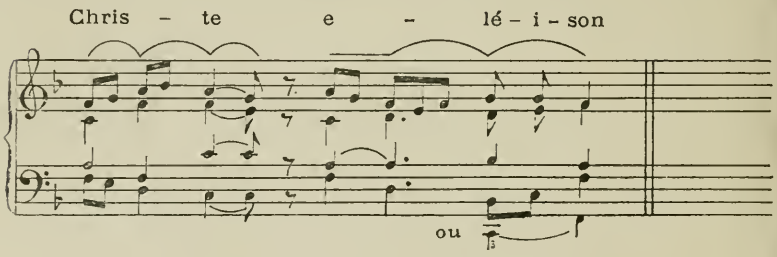


Voici les deux finales de *Christe* et d'*eleison*, qui demanderaient un accord sur chaque note, rattachées sans aucun mouvement de parties à l'accord qui précède ; par suite, la cadence harmonique ne concorde pas avec la cadence rhythmique, et il y a un véritable contre-temps.

Mais le mot : *eleison* est intéressant à étudier. Le texte de l'édition donne :



où l'on voit que l'auteur eût dû corriger la faute grossière, qui met une barre de respiration devant *leison.* Il a traduit les losanges par autant de brèves. Il ne laisse pas faculté de les interpréter autrement, d'abord à cause de la notation musicale, ensuite à cause de l'harmonie, qui distingue des notes de passage et ne permet pas de s'arrêter sur la dernière. Cela étant, on peut défier quelqu'un de former ici un rhythme quelconque. De quoi se composera l'*arsis ?* Des notes : *sol fa mi*, avec *thesis* sur le *fa* suivant ? L'harmonie indique par ses notes réelles une subdivision (il en faut avec 4 notes) sur le premier *fa.* Je serais curieux qu'on me fît voir la proportion qu'il y a entre ce rhythme de 3 temps et demi et le membre suivant. Il est si aisé d'écrire et de chanter avec le texte original :



Mais pour cela il faut un bon texte, bien rhythmé. Il n'est pas étonnant que Witt lui-même, entrevoyant ce qui était nécessaire et ce qu'on ne lui fournissait pas, se soit débattu entre son sens musical et les difficultés insolubles auxquelles il était aux prises, au point de s'écrier : « que l'accompagnement était la mort du plain-chant ». Réalisé dans d'autres conditions, son travail lui eût été plus facile, et lui eût permis de donner carrière à son goût et à sa science.

En terminant ce chapitre, je rappelle ce que j'ai dit en commençant. Ces principes d'accompagnement dérivent du rhythme, et le rhythme est aussi bien dans la musique mesurée que dans le plain-chant, quoique diversement

conditionné. Aussi, l'accompagnement d'une mélodie moderne est composé d'après ces mêmes principes. Je puis dire en effet que l'analyse d'un air moderne harmonisé fut mon point de départ. Je retrouvais là une concordance exacte entre le placement des accords et les temps forts du chant, et un rapport évident entre la qualité de ces accords et celle des temps du rhythme. Le rhythme était donc, à n'en pas douter, une base essentielle de l'harmonisation. Dès lors, puisqu'il se retrouvait dans le chant grégorien, il fallait en faire autant. Restait à déterminer les temps forts et les temps faibles; mais, ce travail d'analyse une fois établi, on avait des points de repère précieux et nettement déterminés. Par le rhythme donc,le plain-chant, en harmonie comme en mélodie, se rattachait aux autres branches de l'art musical ; tandis que, sans lui, il reste quelque chose d'informe et d'étrange, un archaïsme et une ruine.

J'espère aussi que l'on aura vu combien le chant rétabli par D. Pothier se prête à une harmonisation claire et rationnelle, parce qu'il est lui-même une phrase mélodique simple et parfaite.

Je causais un jour avec un musicien instruit des travaux de Dom Pothier. Cet ecclésiastique, très prévenu contre eux d'abord, avait vu se fondre ses objections, après une audition de quelques mélodies assez bien exécutées par un chœur de séminaristes, pourtant récemment formé. « C'est absolument neuf ! » me disait-il. — « Et parfait ! » ajoutai-je. — « Oui, » répondit-il ; « parfait et simple. » — « Eh ! bien, lui dis-je, vous connaissez la valeur des objections que vous m'avez faites sur ce chant ; mais laissez de côté les raisons qui vous ont convaincu que là était bien le vrai chant grégorien ; et regardant seulement à ce que vous venez d'entendre, dites-moi si vous croyez qu'une théorie inventée après coup, un système personnel, pourrait produire quelque chose qui fût de toutes pièces aussi naturel et aussi parfait. Comparez ces résultats pratiques

avec ceux des travaux de Reims et Cambrai et d'autres plus récents ! » — « C'est vrai, » dit-il, après un long silence : « et plus on réfléchit à cet argument, plus il semble fort. »

Je crois en effet que tous ceux, qui auront fait une étude approfondie du chant grégorien, en jugeront pareillement.

CHAPITRE VII. — De l'avenir du plain-chant.

E n'ai certes pas la prétention de faire de ce chapitre une sorte d'apocalypse qui soit l'oméga de cet ouvrage, et je préviens le lecteur qu'il ne trouvera là ni révélations, ni prophéties ; au contraire, la constatation des faits présents et connus de tous fait le fond de ce chapitre. Je veux causer de ces faits, en déduire quelques réflexions, conjecturer, selon le cours ordinaire des choses, leur marche et leur développement progressif dans un avenir assez prochain. Rien là, en somme, qui nécessite d'être prophète ou fils de prophète. En m'entretenant par écrit, comme je l'ai souvent fait de vive voix, de plusieurs points intéressants, je répondrai à ces questions que tout le monde a entendues : « Mais ce chant grégorien, est-ce qu'il prendra ? — Croyez-vous que ce soit facile ?— Que va-t-il sortir pour le plain-chant de tout ce mouvement ? etc... » Ce sera l'occasion d'exposer plusieurs observations, dont profiteront ceux qu'intéresse la cause du plain-chant; car elles les dirigeront dans une voie où il y a plus de chances de succès. Ce titre « *de l'avenir du plain-chant* » dit assez que je veux envisager non seulement le chant grégorien restauré, mais le chant moderne, tel que nous l'avons dans nos éditions usuelles.

— Qu'adviendra-t-il du plain-chant actuel ? — Je réponds : « Qu'en est-il advenu déjà ? » Avant de conjecturer ce qu'il en sera, regardez ce qu'il en est.

Il est aussi pénible qu'inutile de le dissimuler. En dépit des clichés élogieux que l'on copie depuis plus de cinquante ans ; en dépit des efforts pour améliorer son exécution, ce plain-chant est tombé dans un abandon pratique, lequel témoigne du peu d'intérêt qu'il inspire. Je n'ai là-dessus rien

à révéler. Vous avez lu les méthodes et traités de plain-chant, les articles de Revues, les comptes-rendus de Semaines religieuses, et ce n'a pas été sans rencontrer le défilé des éloges dont je parle. « Ce plain-chant admirable!... précieux « reste de l'antiquité !... cette voix de la prière, qui laisse « bien loin derrière elle toute autre musique... cette sublime « mélopée qui... que... etc. » Enfin c'est à croire que le plain-chant trône partout, comme le *great attraction* des offices et la perle du répertoire des maîtrises. Peut-être même penserez-vous que, vu son mérite incomparable, dans les concerts d'un certain genre, on lui donne place au programme, à côté de la musique religieuse *alla Palestrina*, de celle de Bach, ou des autres maîtres. Non ; cherchez bien et vous ne trouverez rien. Quelle figure ferait aux concerts du Trocadero un de nos Graduels ou Offertoires ? et qu'en diraient les auditeurs ? Le fait est que ce pauvre plain-chant est incomparable, parce qu'il ne ressemble à rien. « Votre plain-chant ? c'est de la mauvaise musique ! » Voilà ce qu'en pensent les musiciens.

Mais rentrons à l'église ; c'est là qu'est la place du plain-chant, car il est la musique d'église sans rivale. — C'est une ironie ; car partout la musique moderne est sa rivale heureuse et triomphante. On n'y chante le plain-chant que faute d'autre chose et de par les rigueurs du cérémonial, mais jamais vous n'entendrez à un Salut solennel une pièce de plain-chant mise au répertoire par intérêt. Qui a jamais songé à y redire le Graduel ou l'Offertoire de la Messe du jour ? En dehors des pièces prescrites par les règlements et qu'on ne peut dire en musique, vous n'entendrez pas de plain-chant. Partout où l'on peut y substituer la musique, on le fait avec empressement : Messes, motets, hymnes, antiennes, litanies, etc. tout est envahi par la musique. Ce que le cérémonial permet de remplacer par une pièce d'orgue l'est infailliblement, au grand plaisir des fidèles.

Quand on chante du plain-chant, regardez dans quelles

conditions ! Le plain-chant y fait l'office de remplissage, d'intermède permettant aux choristes de se reposer ; on le laisse à quelques chantres mercenaires fidèlement chapés et groupés autour d'un livre énorme. Là même où la chose est possible, qui songe à en soigner l'exécution ? Solfier juste et chanter avec ensemble suffit ; c'est souvent le *maximum* de l'art. Qui parle de phrasé, d'expression, là où, par suite d'absence de rhythme, l'un et l'autre font complètement défaut ?

N'y a-t-il pas des églises plus fortunées ? Oui, mais en trop petit nombre. Là encore vous constaterez deux choses : que la part faite au plain-chant y est bien restreinte, et que l'intérêt produit par son exécution y est bien médiocre.

Avez-vous examiné la physionomie de l'assistance au cours d'un Introït ou d'un Graduel ? Est-ce que les fidèles, musiciens ou non, ont l'air ému ou semblent seulement intéressés ? Point du tout ; ils subissent ces morceaux ; et pour réciter quelques prières ou lire dans leur livre, ils sont obligés de s'abstraire de ce vacarme officiel [1]. C'est une observation facile à faire en tous pays.

Il y a quelque temps, j'assistais à l'office des Rameaux dans l'église de l'Oratoire de Londres. On y entend une maîtrise justement célèbre, tant par la beauté des voix (surtout celles des enfants), que par la perfection d'exécution avec laquelle on dit des pièces de styles variés, mais, généralement du moins, très religieux. Les Répons furent chantés en style sévère, imité de l'*alla Palestrina*. Durant le chant de ces pièces, on pouvait remarquer d'une façon très sensible l'attention de cette foule, où les amateurs musiciens étaient fort nombreux. J'attendais la Messe avec une certaine impatience, me demandant s'il y aurait

1. J'eus plusieurs fois l'occasion de faire chanter dans une chapelle de communauté dont la Prieure me dit un jour : « Quand tel ou tel chœur vient solenniser nos fêtes, mes Sœurs et moi nous approchons de la grille pour lire l'office dans nos livres. Quand vous venez avec votre maîtrise, nous fermons nos livres et suivons l'office en écoutant. » C'est le plus bel éloge d'un répertoire et spécialement du chant grégorien.

du plain-chant. L'Introït s'entonne en plain-chant !... Aussitôt, mouvement de détente dans l'auditoire. On regarde autour de soi ou vers l'autel, d'autres lisent dans leur livre, afin de s'occuper pendant que passait cette averse de plain-chant. Le *Kyrie* de la messe : *Æterna Christi munera*, de Palestrina, lui succéda ; et l'on vit l'attention se tendre de nouveau. Ce même chœur, qui disait si parfaitement la musique, avait chanté avec justesse et ensemble l'Introït en plain-chant. C'était tout. Amenez donc après cela le concert des éloges que vous connaissez sur l'admirable plain-chant ! Je veux bien qu'ils ne soient que la reproduction de ce que les Pères et les auteurs du moyen âge ont dit ; mais ces éloges étaient donnés à un chant bien différent de celui que nous avons, le chant qu'ils avaient fait et aimé ; tandis que ces louanges ne tombent plus que sur des ruines. Ils ne sont plus que les fleurs dont on couvre un cercueil, et ressemblent à l'éloge funèbre d'un illustre défunt.

La cause, on la connaît ; et j'ai tâché de mon mieux de l'expliquer dans tout cet ouvrage. Le plain-chant moderne n'a plus d'air, il n'est plus une mélodie. Comment voulez-vous alors qu'il intéresse ? Tout-à-l'heure je rappelais l'indifférence que montre l'assistance des fidèles durant le chant d'un Graduel ou d'un Offertoire, etc. Mais si après vous entonnez une séquence, une hymne bien rhythmées, en chant syllabique, vous verrez un changement à vue. Ceux qui ne chantaient pas auparavant, chantent maintenant ou s'intéressent au chant, et tout le monde est plein d'entrain. Musiciens ou non, artistes et fidèles, tous se réveillent devant une pièce encore mélodique. Demandez à quelqu'un ce qu'il trouve de beau dans le plain-chant. Il ne vous citera ni le Graduel : *Viderunt* de Noël, ni l'Alleluia : *Beatus vir ;* parce que ces pièces, si mélodiques dans leur texte primitif, sont absolument déformées dans nos éditions modernes. Ce qu'il citera, c'est une Prose, une hymne, une pièce syllabique ou à peu près, parce que là,

le texte a servi de garde-fou au rhythme et sauvé la mélodie ; et si, par extraordinaire, il parle de quelque pièce neumée, regardez-y de près ; et vous verrez que, dans le passage cité, le texte primitif y est mieux conservé qu'ailleurs. Et pourquoi cet engouement pour tous les airs dont on affuble les *Tantum*, les *Litanies*, les *Sub tuum*, les *Ave maris stella*, etc. ; si ce n'est parce que ces airs chantent, parce qu'ils offrent une mélodie plus ou moins convenable, tandis que dans le plain-chant moderne il n'y a rien ?

N'est-ce pas aussi ce qui explique le succès de l'œuvre de La Feillée et consorts, des Messes de Baptiste, etc. ? Cette constatation des faits permet de saisir les données du problème et de conjecturer un peu l'avenir. Le plain-chant ne peut rentrer en faveur et devenir un art qu'à la condition de redevenir une mélodie, selon le genre particulier de chaque pièce ; mais il faut qu'il chante. C'est bien à cela que tendent tous ces efforts faits pour le rhythmer, tous ces essais d'améliorer l'exécution et même le texte des éditions. Nous avons vu quels résultats on en peut espérer. Si l'on en excepte les pièces syllabiques ou quasi syllabiques, les textes modernes du plain-chant ne sont pas susceptibles d'être améliorés au point d'en déduire une véritable mélodie. C'est là une conclusion purement d'ordre scientifique, déduite de l'examen du plain-chant en lui-même, et je n'entends pas du tout m'immiscer dans cette autre question d'un ordre tout différent, à savoir : celle du choix officiel d'une édition usuelle. C'est une question très complexe, car les considérations d'art y côtoient celles des dépenses, s'y mêlent avec celles de l'unité, et intéressent l'autorité ecclésiastique. Du reste en l'absence de tout autre motif, les conclusions données ci-dessus suffiraient à me détourner de toute polémique d'éditions usuelles. Parlez-vous en effet des éditions modernes ? — A mon avis, elles se valent toutes, et vous pouvez prendre indifféremment. Lorsqu'on m'a pressé de me prononcer sur la valeur de telle édition et sur le choix qu'on aurait dû

faire, j'ai toujours répondu : « Entre la goutte, la colique et le mal de dents, d'ordinaire on ne choisit pas ; mais, autant que possible, on se débarrasse de tous ces maux. Or puisque toutes ces éditions ont des vices rédhibitoires ; qu'aucune ne permet de rétablir suffisamment la mélodie, aucune aussi n'éveille ma sympathie ; donc en pratique, je m'en débarrasse tant que je puis, en usant de toutes les libertés qu'autorise le cérémonial pour substituer la musique au plain-chant. » Qui s'en plaindra ? Je pose en principe ce que tous pratiquent dans la mesure de leurs ressources.

«... Mais si le *Liber Gradualis* et le Vespéral de Dom Pothier devenaient l'édition usuelle imposée ? ...» Eh bien ! je préférerais qu'on ne les imposât pas, et pareil événement ne me causerait aucune allégresse. Autant j'apprécie ces livres et les regarde comme les seuls où l'on puisse chanter le vrai chant grégorien ; autant, présentement du moins, je souhaite peu qu'ils deviennent officiellement choisis comme édition usuelle.

La raison en est, comme je l'ai dit, que je ne crois pas à l'influence d'une pareille mesure pour relever le plain-chant ; et je suis convaincu que cette restauration ne se fera pas à coup de décrets, tandis que ceux-ci venant sanctionner les faits accomplis ou encourager les essais de réformes, peuvent être un secours aussi désirable que précieux.

Supposons que le *Liber Gradualis* et son Vespéral soient imposés comme usuels. En quelles mains tombera cette édition ? qu'en feront ces chantres, si nombreux, hélas ! dont l'art et la science s'élèvent jusqu'à solfier laborieusement une pièce et à vociférer puissamment ! Ils en regarderont les vignettes peut-être ? Si cela leur faisait oublier parfois de chanter, ce serait un bien relatif ; mais enfin ce n'est pas le but qu'on poursuit. Passons aux pièces que l'on pourrait dire convenablement. L'introduction brusque et l'usage courant, mais non préparé, de ces livres ne donnera pas de bons résultats. C'est comme si vous imaginiez

d'offrir Mendelsohn, Chopin, Bach ou Beethoven à un élève de piano qui joue *la musette de Nina* dans sa méthode. Il ne suffit pas d'avoir d'excellents ouvrages; il faut encore être capable de les interpréter ; et la seule possession de ces précieux ouvrages n'opère pas la transformation du talent. Sans doute, je ne veux pas dire que le chant grégorien soit d'une difficulté relative aussi grande ; mais je crois qu'il exige, surtout au début, de l'exercice et des soins. Il faut former un chœur à ce genre de mélodies si différent du plain-chant ordinaire.

Cette éducation artistique ou cette formation demande, comme toutes choses, un certain temps, quand on a en vue, non l'exécution de quelques pièces, mais celle du courant de l'office. Puis, cette formation acquise, on a besoin de vigilance pour s'opposer à la routine et aux défauts qui se glissent peu à peu ; et l'on ne peut guère s'exposer, au moins sans une ou deux répétitions préalables, à chanter un office entier. Combien y a-t-il de chœurs, même organisés, offrant ces garanties ? Si les séminaires, les monastères, les collèges peuvent y arriver assez vite, il y en a trop peu encore qui soient dans ces conditions pour bien augurer d'une mesure générale ; car elle prendrait au dépourvu un nombre fort considérable de chœurs.

Dès lors qu'adviendrait-il ? Vous le devinez. On chantera avec le *Liber Gradualis* comme avec les autres livres, sans soin, sans préparation, sans intelligence, à première vue ; et ce sera la dépréciation du dernier moyen qui nous reste pour relever le plain-chant.

Avant tout il faut éviter, par l'imposition de cette édition, la généralisation des exécutions mauvaises. Il ne faut pas créer des exigences de service, d'où résulterait l'impossibilité d'user, dans l'emploi et l'étude du chant grégorien, de ces expectatives, de ces lenteurs prudentes, de cet accroissement gradué et progressif du répertoire qui me paraissent nécessaires au succès.

« Alors que voulez-vous, que souhaitez-vous pour le

relèvement du plain-chant ? » Pas autre chose que de voir continuer et grandir les sympathies et les encouragements de l'autorité ecclésiastique pour cette restauration, avec la faculté de plus en plus complète d'user du chant grégorien. C'est ce qui existe déjà assez généralement et dans une bonne mesure.

Cette voie me paraît seule pratique pour arriver au but en tournant les obstacles. Chacun, selon ses forces et sous le contrôle de l'autorité ecclésiastique, pourra en essayer, qui plus,qui moins; et celui qui ne pourra rien faire,ne fera rien ; mais rien n'étant imposé, personne ne pourra réclamer. Il en sera du chant comme de l'architecture. Tout le monde n'a pu bâtir des cathédrales ; mais par l'étude des chefs-d'œuvre, le goût s'est réformé ; on a construit de grandes et belles églises, qui ont propagé la connaissance et le sentiment de l'art. Dans les paroisses plus modestes, on a fait plus petit, mais on a fait bien. C'est ainsi que les exécutions des maîtrises, des séminaires, des monastères, offriront des modèles que chacun, selon ses moyens,pourra étudier et ensuite imiter.

— Voici maintenant ce que je regarde comme probable et possible pour la restauration du plain-chant.

Le mouvement de restauration, autant que je puis en être informé, est certainement considérable.

En bien des lieux même, plus de maturité eût été désirable ; car plusieurs maîtres de chœurs, admirateurs sincères du chant grégorien, n'ont pas pris le temps de s'instruire suffisamment des principes de son interprétation. Il en est résulté que trop souvent on a produit des exécutions défectueuses,peu propres assurément à faire goûter ces mélodies et à s'imposer à l'admiration d'un auditoire curieux et souvent prévenu.

Néanmoins on dresserait une longue liste des maîtrises, chœurs, séminaires et monastères où le chant grégorien est cultivé. Les lecteurs connaissent le succès qu'il a obtenu à Rome pour le centenaire de St-Grégoire et les

hautes approbations qui ont encouragé ces essais très réussis. Ceci est d'autant plus heureux que là, comme en d'autres lieux, il ne s'agit pas d'une exécution passagère plus ou moins brillamment montée ; mais dans plusieurs chœurs on y étudie continuellement le chant grégorien. Un autre résultat des travaux faits jusqu'ici, c'est que les méthodes nouvelles, les ouvrages spéciaux s'inspirent tous des principes enseignés par Dom Pothier et enseignent à chanter à l'instar du chant grégrorien. En lui-même, ce mouvement d'idées est d'autant plus remarquable qu'il ne provient d'aucun décret ; qu'il est absolument libre et spontané, et qu'il prépare bien mieux la restauration du plain-chant que l'adoption de prime-abord d'une édition usuelle.

Enfin, je dois mentionner que des Propres de Congrégations ou de Diocèses sont refaits en chant grégorien ; plusieurs éditions modernes sont aussi refondues, afin de se rapprocher, autant que possible, du texte primitif. Ce mouvement, dis-je, est aussi incontestable qu'il était inespéré, vu les obstacles de tous genres qui semblaient devoir l'enrayer.

La cause de cette propagation n'a rien de mystérieux. C'est celui qu'exprimait devant moi un jeune choriste avec une spontanéité toute naïve. Je venais d'exercer dans un collège l'*Alleluia* de Pâques, pièce assez difficile pour un début. La plupart des choristes étaient enrôlés dans la fanfare de l'établissement. C'est dire à quelle école leur goût était formé. Après un exercice préalable, en deux groupes séparés, je fis une répétition d'ensemble ; et dès le premier essai, cet élève dit tout haut : « Si c'est ça du plain-chant, c'est aussi beau que de la musique ; ça a un air ! » Eh, oui ; il y a un air ! c'est toujours le point capital, et le peuple comme les artistes sont unanimes à le dire.

Une autre fois, j'avais appris en une leçon à un chœur nombreux de jeunes filles, groupées de divers établisse-

ments pour une solennité, l'Alleluia : *Beatus Vir*. A chaque exercice, il me fallait céder aux désirs de ces enfants, qui réclamaient cette pièce, et la redisaient de mémoire avec une expression intelligente.

Il est superflu de multiplier les faits de ce genre, lorsque tant de lecteurs peuvent consulter peut-être leurs propres souvenirs.

Je n'ajouterai que cet autre ; c'est que dans plusieurs circonstances, j'ai fait jouer du chant grégorien par des instruments seuls. Les exécutants ont goûté cette mélodie, qui dans les comptes-rendus a passé pour de la musique et fut même assimilée à du Schumann par des amateurs. Pareille méprise, à coup sûr, n'arrivera jamais au plain-chant moderne, et je serais curieux de voir l'accueil que ferait à une de nos pièces modernes (Graduel ou Offertoire) un quatuor à cordes ou un violoncelliste solo accompagné de l'orgue. Je ne crois pas qu'on la redemande jusqu'à trois fois, comme cela m'est arrivé pour certaines pièces grégoriennes chantées devant plusieurs musiciens hollandais et allemands. Et pourtant, les travaux de Dom Pothier, alors encore récents, soulevaient en ces pays bien des préjugés !

Voilà la cause de l'accueil favorable fait à cette restauration. La supériorité artistique du chant grégorien est évidente, et c'est là ce qui le fera estimer et propager de plus en plus. Quelle sera la portée de ce mouvement ? Je crois que sa portée doit être celle d'une restauration artistique, c'est-à-dire que par lui le plain-chant doit redevenir un art ; hors de là, ce mouvement n'aurait pas de sens et avorterait sûrement. De quoi s'agit-il en effet ? De relever le plain-chant ; de le rendre quelque chose d'intéressant, de charmant, de beau, qui puisse lutter avec la musique au lieu de lui servir de repoussoir. Pour cela, il faut un bon texte, qui offre quelque chose de mélodique ; puis une exécution, sinon parfaite, au moins digne et convenable. Hors de là vous retombez dans la routine, dans la mau-

vaise exécution, et ce n'est vraiment pas la peine de prendre du nouveau.

— Je vois le lecteur impatient de me poser la grosse question, pour ne pas dire la grosse objection : « Mais ce chant grégorien est-il facile, et combien pourront l'aborder ? » Voilà une de ces questions complexes qu'on a l'habitude de trancher par un *oui* ou un *non*. L'un et l'autre portent à faux sur plusieurs points. Ce sont alors des discussions d'autant plus amusantes que souvent les contradicteurs n'ont pas l'expérience pratique de la chose.

« Le chant grégorien est-il d'exécution facile ? — Qu'entendez-vous d'abord par facile ? Tout est relatif ici-bas ; il y a facile et facile, comme il y a fagot et fagot.

Ce qui l'est pour une maîtrise exercée, ne le sera pas pour maints lutrins de paroisse. — Puis quelle exécution voulez-vous obtenir ? De l'exécution artistique et finie à l'exécution convenable, il y a des degrés ; et parce que vous ne déclamerez pas comme Talma ou ne chanterez pas comme Faure, ce n'est pas une raison pour s'abstenir de lire ou de chanter correctement et convenablement.

Ceux qui disent : « Le chant grégorien est beau ; mais il n'est pas pratique ; parce que, si on ne l'exécute pas très bien, c'est plus vilain que le plain-chant ordinaire », ceux-là font une application erronée de l'axiome : « *Corruptio optimi, pessima.* » Ils ne réfléchissent pas que le chant grégorien mal exécuté redevient notre plain-chant moderne : voilà tout.

Enfin, lorsqu'on demande si le chant grégorien est facile, de quelles pièces entend-on parler ? Car toutes ne se ressemblent pas, et les *Graduels* ne sont pas, à ce point de vue, sur le même pied que les chants syllabiques.

Ces distinctions établies, je dis qu'il est facile d'obtenir une exécution convenable d'un chœur capable de quelque chose. On trouve en effet des gens qui le plus sérieusement du monde vous disent : « Bah ! ce chant

n'est pas pratique ; jamais vous ne le ferez chanter dans les campagnes ! »

Pardon ! on chante souvent mieux dans les campagnes que dans les villes ; mais enfin, si les chantres sont incapables de bien chanter quoi que ce soit, ils ne chantent donc pas mieux le plain-chant ordinaire, ni aucune musique ? Alors rien n'est pratique, et, s'il n'y a rien à faire, pourquoi en vouloir spécialement au chant restauré? Singulier raisonnement ! « Essayez de faire cela. — Avec quoi ? — Avec rien ! — C'est impossible ! — Donc vous n'êtes pas pratique ! »

On n'a pas assez fait remarquer jusqu'ici que le plus difficile à obtenir pour une bonne exécution n'est pas ce qu'il y a de propre au chant grégorien. La bonne qualité de son, l'accentuation, le lié des notes, les divisions de la phrase relèvent de l'art du chant, de la diction, et s'appliquent au chant ordinaire, à la musique, à la lecture, aussi bien qu'au chant grégorien. Ce qui est spécial à ce dernier est restreint à peu de principes, et n'exige pas, tant s'en faut, autant de travail que les choses énumérées plus haut, ou que le solfège musical avec la mesure.

De plus, la notation employée n'use que d'un très petit nombre de signes nouveaux, mais a l'avantage d'aider considérablement le chanteur par la claire distinction de ses neumes et par les divisions de la phrase. Avec elle, il unit ce qu'elle unit, il divise ce qu'elle divise. Que de fois ! après expérience faite, ai-je entendu dire aux maîtres de chapelle qu'il était plus difficile d'amener un chœur à réformer ses défauts que de le faire passer ensuite du plain-chant ordinaire aux mélodies grégoriennes pures.

Enfin, je n'omettrai pas de signaler une autre cause de facilité : c'est le nombre considérable de pièces adaptées à une même mélodie ; et, comme ces adaptations sont faites sur un texte qui se reproduit uniformément, quand vous savez une pièce, vous en savez un grand nombre d'autres, sans parler du retour fréquent de plusieurs d'entre

elles. Voilà ce qui popularisait parmi les fidèles une grande partie de ces cantilènes et les faisait retenir de mémoire.

Je conseillerais toutefois dans l'étude et l'exécution du chant grégorien une certaine gradation, afin d'éviter beaucoup d'inconvénients et d'assurer le succès. Je commencerais par faire dire à la Messe ou au Salut une pièce, des plus mélodiques et fort bien préparée, de façon que dès cette première audition, ces mélodies nouvelles s'imposent par une réussite incontestable. Ainsi peu à peu le chœur et l'auditoire se formeraient à l'intelligence de ce chant.

Peut-être même serait-il avantageux d'aborder les pièces syllabiques ou quasi-syllabiques (Proses, Séquences, Antiennes, Hymnes) avant les Graduels, Répons, Alleluias, qui sont généralement moins faciles. Ceci doit être examiné par le maître de chapelle, selon les ressources dont il dispose.

Dès ces premiers essais, s'ils réussissent convenablement, le plain-chant retrouvera l'intérêt qu'il mérite, et obtiendra au répertoire une place d'honneur que volontiers on lui fera de plus en plus large. On ne peut rien faire de mieux que d'exécuter aux Fêtes solennelles quelques morceaux toujours soigneusement préparés. Après une certaine expérience acquise, le chœur pourrait aborder avec confiance l'ordinaire de la Messe et le propre des grandes Fêtes. Si, dans ces solennités, l'ordinaire de la Messe est dit en musique, rien ne sera plus avantageux que d'y juxtaposer l'*Introït*, le *Graduel*, l'*Alleluia*, *etc.*, en chant grégorien bien exécuté. L'office alors sera d'un intérêt soutenu, et le répertoire, heureusement varié. Sans nul doute la comparaison sera très favorable aux mélodies liturgiques. Ce n'est enfin qu'après une certaine habitude, acquise par le temps et le travail, que l'usage ordinaire du chant grégorien peut avoir des chances sérieuses de succès.

Ainsi compris et prudemment mené, le mouvement de réforme peut être singulièrement aidé par les encouragements et la sanction de l'autorité ecclésiastique ; mais il

est à craindre qu'en dehors de cette voie on ne compromette ou le succès du mouvement, ou la sagesse de l'autorité.

Je ne clôrai pas ce chapitre sans appeler l'attention des lecteurs sur toutes les tentatives que l'on fait pour sortir d'un état de choses où l'on a si longtemps vécu.

De plus en plus on commence à comprendre que nos offices ont besoin d'une réforme. Je n'ai pas à dire ici ce que doit vouloir et prescrire l'Église, qui agira toujours sagement et lentement ; mais je ne veux que constater les idées qui se propagent, les faits qui les expliquent et les essais qu'elles inspirent.

Ce qui perce généralement, c'est un sentiment d'ennui et de malaise vis-à-vis du chant des offices. On dit, parce qu'on le sent, que le plain-chant moderne ne remplit pas le but qu'avait l'Église en introduisant la musique dans ses offices ; loin d'aider, il est un obstacle. C'est d'abord l'ennui qu'il cause, à tout le moins l'indifférence avec lequel on le subit. Depuis des siècles, on entend patiemment chaque dimanche ces morceaux que nul n'oserait exécuter dans une réunion musicale, un concert quelconque, parce qu'on serait certain d'ennuyer. La foi des fidèles triomphe de cet ennui ; elle passe par dessus une exécution plus mauvaise encore ; mais quand leur piété devrait être aidée, ils ne peuvent, au sortir de l'église, que répéter :

Præstet fides supplementum sensuum defectui.

On commence à le comprendre ; de là ces essais pour améliorer le plain-chant, son exécution et son texte ; puis aussi, cet accueil si favorable aux principes traditionnels remis en honneur par Dom Pothier ; enfin cette facilité à substituer la musique au plain-chant.

Constatons néanmoins qu'en France surtout, on est resté fidèle au chant liturgique et que, depuis 40 ans environ, le clergé a montré généralement beaucoup de zèle

pour sa restauration. C'est à coup sûr l'esprit de l'Église. Malheureusement, outre les circonstances particulières et locales qui contribuaient aux mauvaises exécutions, le plain-chant dans sa forme actuelle y aboutit logiquement et devient un obstacle à la réforme.

Comment bien dire un texte défectueux en lui-même ; quel zèle peut-on mettre à chanter des pièces qui n'ont pas de sens musical ? Point de rhythme, pas de divisions, pas de phrase ; on en vient à ne plus envisager que des notes ; c'est ce qui est arrivé promptement. Alors apparurent le martellement et l'exécution à plein poumons, terme logique et fatal du chant sans rhythme, sans neumes, sans distinctions bien établies, qui a créé des habitudes séculaires d'exécution difficiles à déraciner, tant qu'il sera maintenu. Tout maître de chapelle comprendra quel obstacle sera, pour ses tentatives d'amélioration, l'audition permanente d'une pareille cantilène avec son exécution détestable ou simplement défectueuse. C'est l'ornière où l'on glisse ; la routine où l'on retombe de tout le poids d'une vieille habitude. Combler l'ornière, supprimer complètement ce plain-chant moderne, comme on doit s'isoler quelque temps de sa langue maternelle pour apprendre une langue étrangère, c'est bien le remède.

On le sent ; mais si la réalisation n'est pas impossible, que de choses à considérer !

Ajoutez à cela cette étrange anomalie : la difficulté d'une exécution passable de ce plain-chant remanié. Oui, ce texte bouleversé dans sa notation et sa constitution ; ce texte manipulé, tronqué, est non seulement impropre aux améliorations, aux restaurations mélodiques, au point qu'il est plus facile de bien dire le texte original que de le corriger suffisamment ; mais ce chant moderne lui-même, qui semble plus facile parce qu'il n'y a plus grand'chose, est devenu encore trop difficile pour un très grand nombre de lutrins. Il est abrégé, et il y a encore trop de notes. Que de paroisses où ceux qu'on se plaît à nommer

de bons chantres (?) font absolument défaut; et ce nombre s'augmente de celles où il n'y a plus aucun chantre. Voilà donc ce chant qu'on a mutilé pour qu'il fût plus simple, et qui, de jour en jour, devient trop difficile. Tous ces remaniements, détestables au regard de la science et de l'art, ne profitent même plus à la pratique.

Une autre conséquence remarquable de ce que nous voyons, c'est la monopolisation du chant par ces quelques chantres mercenaires, qui viennent chaque dimanche se poster devant un lutrin énorme, pour y démolir une à une les grosses notes d'un Graduel. Pour eux tout morceau de chant est une proie ; et il est juste de dire que les fidèles la leur abandonnent volontiers. Comment chanter, quand on n'entend que des cris ou qu'on ne saisit aucun air ? Autrefois dans le chant original, il y avait des neumes, sortes de refrains mélodiques, que leur retour fréquent gravait dans la mémoire des fidèles.

Même dans les pièces réservées à la *schola*, le peuple entendait une mélodie, se retrouvait en pays connu, quand apparaissaient ces refrains auxquels il ne lui était pas difficile d'unir sa voix. Maintenant, il est profondément désintéressé de ce chant. Exécutez un Graduel à la place d'un Offertoire, telle édition à la place de telle autre, ce lui sera parfaitement égal. — Et les pièces syllabiques, la partie populaire du plain-chaint? Ah! il serait bien désirable qu'il y prît part. Mais avec des chantres qui traînent, crient, chantent mal, croyez-vous qu'il soit aisé de chanter ?

Aussi ne chante-t-on pas. Si dans quelques lieux on le fait, c'est que la masse chorale, (peuple ou chœur d'associations pieuses, d'écoles, etc.) a arraché aux chantres sa proie et ne leur laisse pas la reprendre. Ils chantent en dominant le lutrin, et le plus ordinairement en lui imposant silence. Ailleurs, les fidèles viennent assister en spectateurs muets de nos offices auxquels, par suite, ils s'intéressent bien moins qu'ils ne devraient.

Nous devrions nous appliquer le proverbe « *Disce ab*

inimicis ». Que de fois, en passant devant les églises protestantes d'Angleterre, je me suis dit que ces offices où chantent tous les fidèles sont une leçon pour nous. De grandes pancartes y indiquent le numéro des pièces à exécuter. Chaque fidèle a son *Hymn-book*. L'orgue prélude avec des cadences toujours les mêmes pour chaque morceau; l'assistance les connaît, elle sait quand on commence, quand on reprend. Souvent à une antienne de grande musique, dite à plusieurs voix par les choristes, succède un choral ou chant populaire toujours très digne, où s'unissent les voix de toute l'assistance soutenues par l'orgue. Et ce n'est pas, me disais-je, avec un cantique en air de romance ou de mirliton, ni avec les alignements de notes du plain-chant actuel que nous pouvons lutter avec cette musique et intéresser ainsi le peuple. Il est curieux d'observer comment à l'étranger, surtout dans les pays du Nord, où l'on a fait si bonne justice de ce plain-chant bâtard pour y substituer de la bonne musique, le peuple aime davantage les offices et y prend part davantage, en y chantant plus et mieux tout à la fois. Peut-être aurait-on dû conserver la partie du plain-chant qui convient au peuple et reste susceptible d'une meilleure exécution, mais je me borne à signaler ce fait curieux.

Encore une fois je ne fais que relever des faits et signaler des idées qui ont cours; mais ce qui en ressort assurément, c'est un problème touchant l'avenir du plain-chant. Quelle que soit la diffusion du chant grégorien restauré, qu'adviendra-t-il du plain-chant moderne, je ne dis pas au regard de l'estime qu'en feront les artistes (la cause est déjà bien avancée, et plus on entendra le texte original, plus la comparaison sera écrasante pour le texte remanié), mais en pratique, dans l'usage, qu'y a-t-il à faire pour que ce plain-chant ne soit plus un obstacle, ni une cause si grande d'inconvénients et de difficultés de tous genres ?

Ira-t-il quelque jour, l'Église y aidant, rejoindre les liturgies gallicanes des derniers siècles ? Et le goût du

clergé et des fidèles s'éclairant de plus en plus, le reléguera-t-on dans les décharges des sacristies, avec les bahuts poudreux, les serpents et les bénitiers vert de grisés ? Peut-être. Il y a des faits où se dessine ce mouvement. Je n'en citerai que deux.

Nous avons parlé de ces paroisses où l'on déplore la pénurie des chantres. Les enfants de l'école ou du catéchisme, quelque congrégation ou association pieuse sont toutes les ressources. Il ne faut pas songer à demander à ces chœurs l'exécution du Propre de l'Office. Dire que ces églises sont moins bien partagées que celles où il reste encore deux ou trois braves gens, qui déchiffrent péniblement leur livre, je ne le pense pas. Le 1er Concile de Westminster, après le rétablissement de la hiérarchie en Angleterre, traça cette ligne de conduite fort sage et qui résume bien les recommandations de l'Église : « *Satius* « *esse simpliciter Missam lectam fidelibus præbere, quam* « *ultra vires solemniorem tentare ritum, cœremoniis sæpe* « *fœde deturbatis, ac musicale inepto concentu, devotionem* « *potius pellente quam excitante.* » — « Il vaut mieux se « contenter d'offrir une Messe basse aux fidèles que de « viser à une solennité au-dessus de ses moyens, dans un « office où les cérémonies souvent se feront sans règle ni « dignité, et où l'exécution inhabile du chant met en fuite « la dévotion plutôt que de l'aider. »

Voilà pour les deux cas une première solution.

Cependant, je crois qu'en France beaucoup de curés objecteraient, non sans raison, que la suppression de la grand'messe serait fâcheuse sous plusieurs rapports. Que faire donc ? — En plusieurs diocèses on s'est dit : « Puisqu'il faut une grand'messe ; que l'exécution du plainchant ordinaire est une source de difficultés et ne mène à aucun résultat bien satisfaisant, laissons-le de côté et cherchons autre chose.— Eh ! quoi donc?—Oh ! je ne dis pas que tout ce qui se fait en ce genre respecte la liturgie et mérite d'être conservé, mais en plusieurs lieux s'est

introduit l'usage de psalmodier le texte de l'Introït, du Graduel et de l'Alleluia. Un ordinaire de Messe en plain-chant est imperturbablement su et répété par ces chœurs d'enfants ou par le peuple, et l'on a ainsi une messe chantée très convenablement. Cette simplification en est une véritable, et, de plus, rationnelle et avantageuse.

Si je ne puis chanter un air de Haendel, je n'aurai pas l'idée singulière de le taillader pour le planter sur un lutrin de paroisse. Ce serait mutiler un chef-d'œuvre pour ne rien mettre à la place ni comme art, ni comme facilité.

C'est exactement le cas du chant grégorien. On s'est imaginé l'avoir simplifié par des remaniements et des abréviations ; on ne l'a que mutilé, et cette ruine est encore d'une étude trop difficile pour beaucoup de lutrins. Comme pour mon air de Haendel, je le laisserai tranquille et prendrai autre chose ; c'est ce que l'on a fait en usant de l'expédient signalé, et c'est pourquoi il me paraît être rationnel.

Je le crois aussi avantageux, car il procure à peu de frais une exécution convenable de ce Propre de l'Office qu'il est si malaisé de rendre intéressant. Du même coup, on aura plus de loisir et de facilité pour améliorer l'exécution des morceaux que l'on peut conserver, et notamment de la partie du plain-chant qui convient au peuple.

Ceux qui acculés par la nécessité ont trouvé cet expédient, je les honore ! Beaucoup de courage, d'initiative et d'intelligence sont nécessaires pour sortir de l'ornière, nettoyer le vieux matériel des sacristies, et mettre enfin un terme à l'ennui séculaire d'entendre épeler des notes en disant un beau jour : « C'est assez ! voyons autre chose ! »

Ceux-là ont ouvert une voie féconde, car ils ont favorisé aussi cette participation des fidèles au chant des offices, en faveur de laquelle on a commencé depuis quelque temps une campagne qu'encourage bien vivement et à juste titre l'autorité ecclésiastique. Ils ont porté coup à cette monopolisation du chant au profit de quelques cho-

ristes gagés, non sans détriment pour les fidèles. Et c'est pourquoi je ne me décide pas à pleurer sur cette pénurie de chantres dont on veut bien se lamenter. Entendons-nous ; si vous avez des chantres, et surtout de bons, je ne vous conseille pas de les renvoyer. Outre bien d'autres motifs, il est nécessaire pour chanter l'office entier d'avoir un chœur exercé, un lutrin, une *schola*, qui dise la partie réservée, le Propre; et l'assistance en chantera l'ordinaire, toute la partie populaire. Inutile d'observer aussi qu'il est très désirable de voir le chant liturgique dignement conservé pour l'office en entier. Mais après tout, si les chantres font défaut, on pare de la sorte à cet inconvénient. Les uns s'en passent par nécessité ; j'en connais qui le font par raison, c'est-à-dire, qui suppriment le monopole du chant dont nous parlons, et font aux fidèles la part aussi large que possible. Il y a de grandes villes de France, où un vicaire entonne le *Tantum ergo* et d'autres morceaux que continuent les hommes groupés dans le chœur, les diverses écoles, ou les fidèles qui remplissent la nef.

De toutes manières, il est toujours profitable de travailler à cette participation des fidèles au chant. Il y faut sans doute beaucoup de prudence, d'habileté et surtout de persévérance; mais le résultat à obtenir est si excellent qu'on a raison d'y dévouer ses efforts.

Nous voici loin du chant grégorien, pensera quelqu'un. — Pas autant qu'on le croirait — Quoi ! même le peuple chanterait du grégorien ! — Il l'a bien fait autrefois ! Il le fera encore de nos jours, et je pense que ce chant, précisément parce qu'il est mélodique, est plus aisé à retenir, plus invitant à chanter. L'expérience le prouve. Toutefois, si vous tentez une réforme, si vous voulez substituer à un texte musical que savent les fidèles un texte meilleur plus ou moins différent, allez-y doucement et ne brusquez rien. Les fidèles chantent, c'est beaucoup ; car il est plus facile d'améliorer ce qui existe que de les amener à chanter, quand ils n'en ont pas l'habitude. Ne changez, ne suppri-

mez rien, sans être en mesure d'y substituer quelque chose de parfaitement su et de bien établi. Au besoin, prenez peu à la fois ; divisez le travail. Au lieu de vous attaquer à tout un ordinaire de Messe, si vous n'avez pas le temps de la préparer entièrement, prenez le *Sanctus* ou le *Kyrie*. Quand il sera bien appris, faites le souvent redire, jusqu'à ce que l'assistance le retienne de mémoire ; alors seulement vous pourrez sans inconvénient abandonner les anciennes pièces. Avant tout, il ne faut pas dérouter le peuple et le contraindre à se taire ; mais on doit avec prudence et peu à peu introduire du nouveau.

En finissant je souhaite que l'on propage les bonnes exécutions de chant grégorien. Elles sont le plus puissant moyen de restauration, l'enseignement le plus clair, la plus parfaite démonstration. Je prie instamment aussi ceux qui s'occupent de ce chant d'en faire une étude approfondie, non seulement par la lecture des ouvrages spéciaux, mais aussi par l'audition fréquente des chœurs qui l'interprètent exactement. Il faut pouvoir se rendre compte des principes sur lesquels se base la pratique et des effets que l'oreille perçoit. S'il faut ici, comme ailleurs, du travail et du temps, on n'y rencontrera pas de sérieuses difficultés, tant l'art grégorien est simple et naturel. En revanche, on a tout à gagner dans ce labeur, où les jouissances artistiques tournent au profit de la piété et à l'honneur du culte divin.

EXERCICES GRADUÉS.

POUR étudier avec fruit ces exercices, je prie le lecteur de se rappeler ou le résumé des règles (1er chap.), ou mieux encore les principes énoncés p. 30 et suivantes, parce que je n'ai noté que ce qui méritait une observation spéciale, en dehors de leur application régulière. Dans le but d'abréger, je n'ai pas répété la même observation, après l'avoir faite 2 ou 3 fois dans des cas identiques ou analogues à ceux que l'on rencontre ensuite. J'aurais pu multiplier ces exercices; mais ils suffiront pour initier le lecteur à la pratique du rhythme. Les publications annoncées compléteront mieux encore cette étude du rhythme, en y ajoutant celle de l'accompagnement et de la modalité.

I. LEÇON.

Déum de Dé-o, lumen de lú-mi-ne; Dé-um vé-rum

de Dé-o vé-ro. Qui propter nos hó-mines et propter nóstram

sa-lú-tem des-cén-dit de coé-lis.

II. LEÇON.

Incli-ná-vit Dómi-nus áu-rem sú-am mí-hi

Per sín-gu-los dí-es be-ne-dí-cam te Dó-mi-ne.

(1). Anacrouse qu'on ne marque pas d'ordinaire à l'intérieur d'un membre de phrase (12).

(2). Ralentissement de fin de phrase ; il y en a un à toutes les cadences proportionné à leur importance (65 et suiv.).

(3). A la rigueur, *propter* n'a pas d'accent, mais dans les 2 cas présents il est difficile de ne pas l'accentuer légèrement ; toutefois la *thesis: et propter* est peu sensible, ce qui prète à l'équivalence.

(4). Equivalence (77).

(5). *Thesis* féminine sans cadence (29).

(6). Le pronom est enclitique ; ainsi plus haut : *propter nos* (63).

(a). Dans les chants syllabiques la valeur des divisions dépend du texte, et la notation ne peut exprimer ces nuances. Ainsi dans la phrase : *Deum de Deo*, peuvent-elles être un peu plus accusées que dans : *qui propter*, etc. quoique partout il y ait une barre partielle.

(b). La coupe artificielle des Ant. (150) que suit la mélodie permettrait de placer ici une barre et de ralentir la *thesis* féminine qui précède (65). C'est la même division qu'à *Per singulos dies.*

III. LEÇON.

Vádo ad é-um qui mísit me et né-mo ex vó-bis

in-tér-ro-gat me : quo vá-dis ? Al-le-lú-ia, Al-le-lú-ia.

Á-gnus Dé-i qui tól-lis pec-cá-ta mún-di dó-na

nó-bis pá-cem. = Cum Sáncto Spí-ri-tu in gló-ri-a

Dé-i Pá-tris. = Ho-sán-na in ex-cél-sis

(7). Double note traduisant une accentuation ample, qui prolonge la syllabe avec une sorte d'expression ou vibration (47).

(8). On pourrait sur ce *podatus* mettre une petite *thesis* en lui donnant plus d'importance.

(9). Pris isolément, ces neumes se composent d'une note anacrousique et d'un *podatus* (14), où tombe la *thesis* dans *cum Sancto* et *Hosanna;* mais l'attaque de la syllabe accentuée sur la 1re note du neume affaiblit la division, et les 3 notes peuvent équivalemment rentrer dans une *arsis*.

(10). Par équivalence ; car la *thesis* du premier neume s'affaiblit devant le neume suivant plus *important* (74).

(11). La subdivision formée par le neume de la pénultième n'est pas ici marquée (V. p. 34).

(c) La valeur de ces barres diverses suit les divisions du texte et du sens mélodiques. Il n'y a là qu'un temps de silence après une finale de 2 temps environ.

III

IV. LECON.

(11) (12) (6)

Hó-di - e complé-ti sunt dí - es Pente-có-stes al - le-

rall. p (13) (7) (d) (c)

lú - ia. Hó-di-e Spí-ri-tus Sán-ctus in í - gne di-scí-pu-lis

(14) r. p etc. (c)

ap-pá-ru - it et trí-bu-it é - ischa-rís-ma - tum dó-na

(15) (16) (c) (c)

Ágnus Dé - i, qui tól - lis peccá - ta múndi, mi - se-

(5) rall.

ré - re nó - bis.

(12). Subdivision assimilée à celles des pénultièmes dites brèves, *sunt* étant uni à *completi* (34).

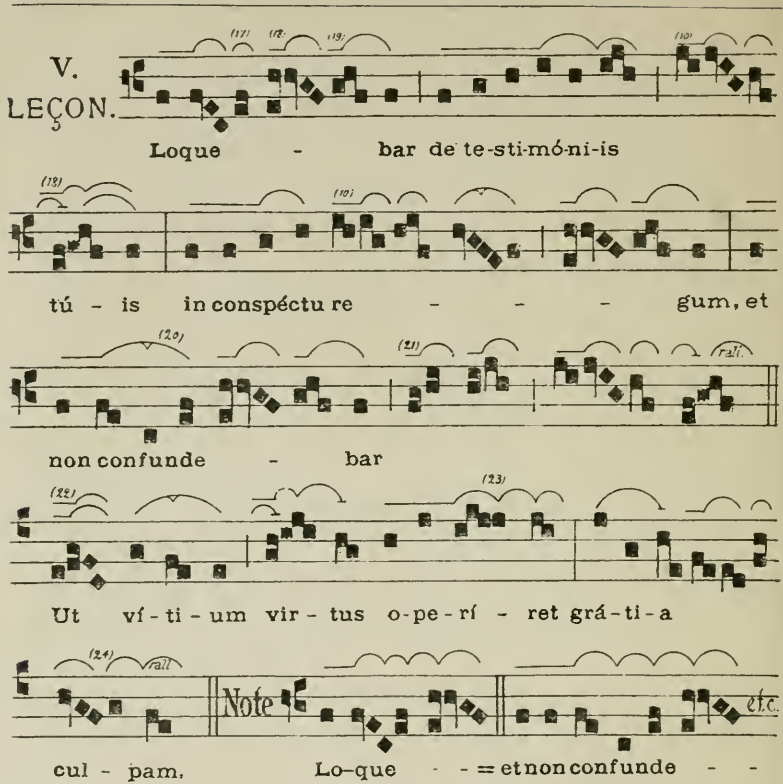
(13). La grandeur de l'intervalle parcouru dans le neume porte à une légère reprise de voix sur le *si;* on a dû la marquer par une subdivision.

(14). Ici 3 notes pour 2 (v. p. 39).

(15). *Thesis* féminine avec cadence et par suite un peu ralentie ; ce qui fait qu'on y a marqué la contraction (66).

(16). Un mouvement contracté a été supprimé pour simplification (126).

(d). Il y a ici une fin de phrase comme l'indiquent et le texte et le sens mélodique.



(17). A remarquer ici et ailleurs la facilité d'équivalence signalée (77).

(18). Neumes adjoints rhythmés selon l'effet d'exécution. Même chose pour le *quilisma* (44).

(19). *Arsis* de 3 notes après une *thesis* d'un seul temps et que l'on subdivise (17) par similitude avec les endroits où il reparaît orné du *quilisma.* Voir *tuis*, etc.

(20). Cette manière de rhythmer provient de l'équivalence signalée déjà (17) et de celle que produit la 2e note du *podatus (ut ré)*, qui est longue ; de plus, elle se lie à ce qui suit et semble être une *thesis* contractée. D'où, par suite, l'*ut* de ce *podatus* et celui des neumes adjoints est à la partie faible du temps. L'effet d'exécution ne diffère donc pas sensiblement du rhytme marqué au mot : *Note* (Leçon V) sur *Loquebar.*

(21). Même équivalence. V. p. (35-126).

(22). Ou bien le *mi* seul est anacrouse ; ou bien on subdivise sur le *sol*, note modale. Alors on pourrait ne pas mettre de *thesis* sur le *ré ;* en tous cas, elle doit être peu sensible, vu la liaison d'*ut* et de *vitium.*

(23). *Apostropha* (54) ; chanter comme s'il y avait : *si ré si ut.*

(24). Ainsi se fait la subdivision sur la note carrée s'ajoutant à la fin d'un

VI. LEÇON.

Vŏ - cem jucundi - tá-tis annunti - á - te

ot au-di - á - tur, al - le - lú - ia ; an - nunti - á - te

us - que ad extré - mum tér-ræ li - be - rá - vit

Dó - mi-nus pó-pu-lum sú - um, al - le - lú - ia.

Al - le - - - lú - ia.

neume. Puisqu'il s'agit évidemment d'une subdivision d'un seul neume, j'ai noté 2 courbes distinctes, au lieu d'une courbe avec subdivision, pour diverses raisons qu'il serait aussi long qu'inutile d'expliquer.

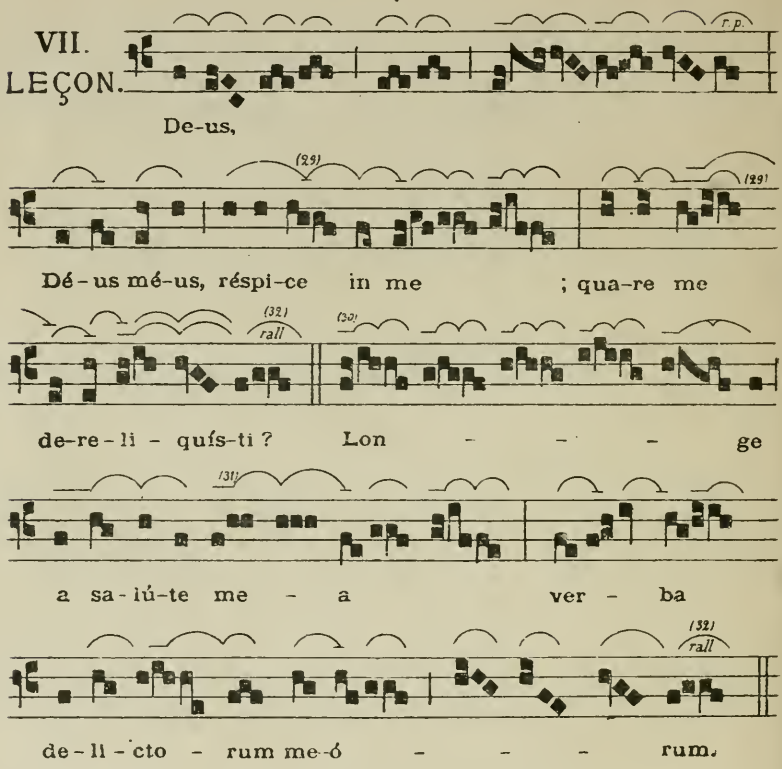
(25). Note double ou tenue environ 2 temps (50).

(26). Exécutez comme un *strophicus* de 3 notes (54).

(27). On peut ici exécuter l'*oriscus* comme une note de 2 temps en la liant à ce qui suit (56).

(28). La *thesis* contractée tombe au *la ;* l'indication du mouvement de contraction est omis par commodité.

Nota. Dans les chants neumés et vocalisés, la signification des barres par rapport à la valeur des divisions ou cadences de la phrase est plus précise que dans le chant syllabique. (V. p. 65 et suiv.).



(29). Le *fa* est petite note ou appoggiature douce (70).

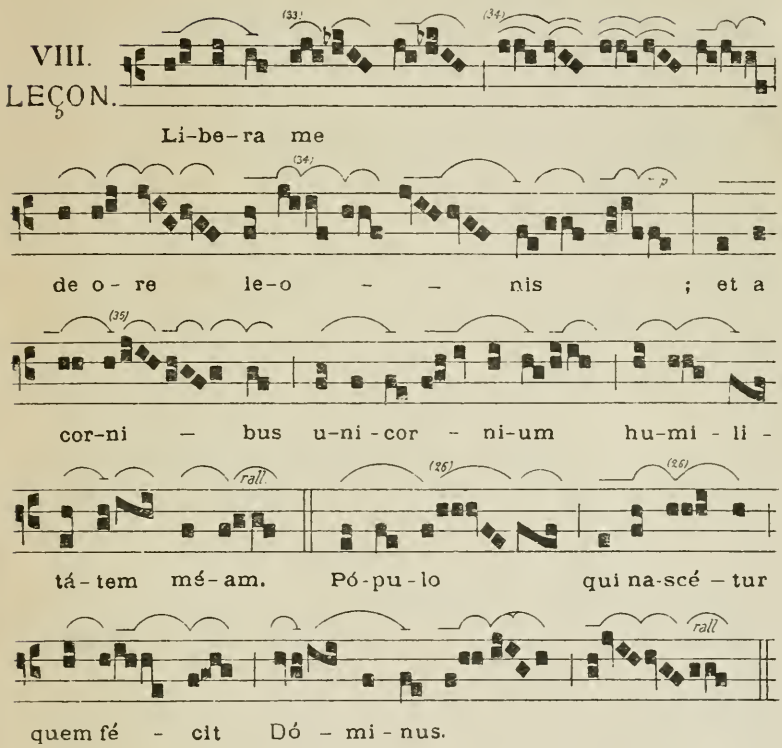
Il n'y a pas de *thesis* à la fin de ce mot, parce que la double note, avec celle qui la suit, forme une finale féminine où, par suite de la liaison avec le neume et le mot suivants, la *thesis* est faible, et, par équivalence, prête à la contraction. C'est ce qui a lieu dans toute cette pièce (sauf aux finales des phrases, aux grandes barres), où l'on aurait pu rhythmer en combinant un peu diversement l'indication graphique, comme on voit sur : *quare me.*

(30). Bien qu'il y ait ici également *thesis* féminine, la distinction des membres de cette période amène à marquer un peu plus chaque finale des membres, et facilite d'y placer une *thesis*. On pourrait aussi grouper ces membres deux à deux. C'est affaire d'interprétation.

(31). On peut interpréter le *strophicus* de 2 notes par une note un peu prolongée par un accent ample (ou précédée d'une petite note inférieure), et le *strophicus* de 3 notes, comme il est dit p. 53.

(32). Cette double note traduit le *pressus* et peut être ornée d'un >. V. p. 56.

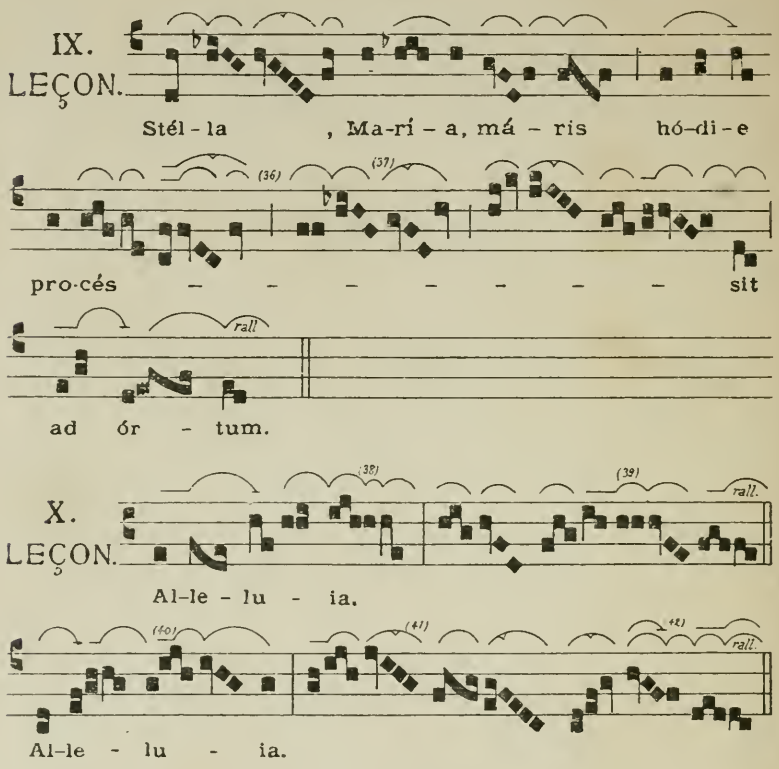
VIII. LEÇON.



(33). Cette manière de rhythmer suppose une petite prolongation de la dernière note du *torculus* pour prendre l'*arsis* de 3 notes qui suit ; sinon il faudrait considérer le *la* comme anacrouse dans le neume : *la si sol fa* (17).

(34). Si l'on marque la *thesis*, elle doit être peu sensible. (V. 29 de la leçon précéd.)

(35). Ces subdivisions par anacrouses sont indiquées par les manuscrits. L'*arsis* porte sur les notes modales.



(36). On pourrait encore compter les 4 notes *(fa fa ré do)* pour trois. Toutes ces variantes sont à peine sensibles dans l'exécution, et l'analyse ne doit pas en exagérer l'importance.

(37). Subdivision motivée par la succession d'une *arsis* de 3 notes à une *thesis* de 1 temps. On pourrait aussi traiter la *cauda* comme un rhythme isolé, ainsi que plus haut : 36.

(38). *Apostropha*, comme s'il y avait : *ré mi si ut*. Ensuite vient la *clivis : ut sol*.

(39). Distinguer : *ré ut — ut ut — ut la sol*. Les 3 *ut* sont traités comme un *strophicus* de 3 notes.

(40). Ce *torculus* traduit un trigon, où le *si* vraisemblablement est une petite note d'agrément. On pourrait encore prolonger un peu le *sol* isolé qui précède, et traiter le *torculus (si ut la)* comme anacrouse.

(41). Cette subdivision sur la pénultième résulte du ralentissement indiqué par les manuscrits sur les 2 dernières notes du neume.

(42). Double note tenue avec liaison entre les 2 neumes. Les diverses manières de rhythmer sont équivalentes.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

OCT 0 7 1988

OCT 0 1 1988

P.E.B. / I.L.L.

JUN 3 0 2005

MORISSET

U027 JUN 2005

CE

a39003 012195722b